

Eötvös Loránd Tudományegyetem
Bölcsészettudományi Kar

DOKTORI DISSZERTÁCIÓ

FÖLDI ESZTER

SOKSZOROSÍTOTT GRAFIKA A MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETBEN
1892–1914

Művészettörténeti Intézet Doktori Iskola
vezető:

Dr. Kelényi György

A bizottság tagjai:

Dr. Kelényi György CSc., egyetemi tanár

Dr. Bajkay Éva CSc.

Dr. Ruzsa György CSc.

Dr. Ágoston Julianna PhD.

Témavezető:

Dr. Bakos Katalin PhD.

Budapest, 2008

I. Köszönetnyilvánítás.....	4
II. Bevezetés.....	5
1. A dolgozat célkitűzései, módszerek.....	5
2. Az időhatárok kijelölése.....	9
III. A modern művészi grafika kialakulása.....	10
1. A művészi grafika kialakulásának forrásai.....	10
a. A rajz és vázlat műalkotássá válása.....	10
b. Az iparművészeti mozgalom.....	11
c. A nyomdászat.....	13
2. Az új műfaj kialakulása.....	14
a. Reprodukció vagy eredeti alkotás.....	14
b. „Grafika”: technikából műfaj.....	16
c. Grafika – „minden képes ábrázolás... – az olajfestményen kívül”.....	17
d. Sokszorosítás és eredetiség.....	19
e. Funkció szerinti szétválasztás – képgrafika és tervező grafika.....	20
IV. Európai művészi grafika 1850 után.....	23
1. A rézkarc újjászületése, az „etching revival”.....	25
2. A fametszés 1890 után.....	27
3. A színes litográfia.....	29
a. André Marty L'Estampe originale-ja.....	30
b. Ambroise Vollard albumai.....	31
V. Magyarországi előzmények, a 19. század harmadik harmadának sokszorosított grafikája.....	33
1. Fametszet.....	33
a. Morelli Gusztáv.....	35
2. Rézmetszet, rézkarc.....	35
a. Doby Jenő.....	36
3. Műlapok.....	36
4. Olajnyomatok.....	38
5. Reprodukív grafika Németországban és Ausztriában.....	38
6. Grafikusok az 1880-as, 1890-es években Magyarországon: a mélynyomás feléléde.....	40
VI. A művészi grafika nyilvánossága.....	42
1. A kultúrpolitika.....	42
a. Wlassics Gyula rendeletei.....	43
b. A közzítés nemesítése.....	44
2. Grafikai kiállítások és díjak.....	45
a. Műcsarnok.....	45
b. Iparművészeti Múzeum.....	45
c. Országos Képtár.....	46
d. Nemzeti Szalon.....	49
e. Kiállítások 1907 után.....	50
f. Az 1909-es grafikai tárlat.....	51
g. A Magyar Grafikusok Egyesületének kiállításai.....	52
h. Grafikai díjak.....	53
3. Grafika a művészeti folyóiratokban és kritikákban.....	54
4. A Magyar Grafikusok Egyesülete.....	56
5. A művészi grafika intézményi gyűjtése.....	61
a. Szépművészeti Múzeum.....	61
b. Olgyai Viktor grafikai szaktanfolyamának archív anyaga a Mintarajziskolában.....	64
c. A Magyar Képzőművészeti Egyetem plakátgyűjteménye.....	65
6. A művészi grafika piaca.....	67
VII. Oktatás.....	73
1. Morelli fametsző tanszéke az Iparművészeti Iskolában.....	73
2. Doby Jenő tanszéke az Iparművészeti Iskolában.....	75
3. Rauscher Lajos tanszéke a József-Műegyetemen.....	76
4. Olgyai Viktor grafikai szaktanfolyama.....	80
5. Az alkalmazott grafika oktatása az Iparművészeti Iskolában: Helbing Ferenc grafikai tanszéke.....	83
VIII. A magyar művészi grafika 1892–1914.....	86
1. Technika és művészi kifejezés.....	86
2. A nagymesterek: példák a grafika különböző megközelítésére.....	87
a. Olgyai Viktor.....	89

b. Rauscher Lajos.....	94
c. Rippl-Rónai József.....	96
d. Vaszary János	100
e. Helbing Ferenc.....	102
f. Tichy Gyula.....	104
3. A „hőskor”: a művészi grafika korai művelői.....	107
4. Életművek és tendenciák a fellendülés idején	110
5. Az Olgayai tanítványok: az érett korszak műtípusai.....	116
a. Mélynyomás.....	117
Táj- és városképek.....	117
Portrék.....	118
Szociális téma.....	119
A városi élet jelenetei.....	120
Tichy Kálmán japonizáló akvatinta lapjai.....	121
b. Linóleum metszés.....	121
c. Litográfia.....	124
IX. A magyar grafika a szecesszió és a modern irányzatok korában.....	126
Technikai szótár.....	131
Felhasznált irodalom.....	133

I. Köszönetnyilvánítás

Doktori dolgozatom megírásakor elsősorban témavezetőmnek, Bakos Katalinnak tartozom köszönettel. Végzős egyetemista koromban irányította figyelmemet a plakátművészet felé, az azt tárgyaúl vevő szakdolgozatom témavezetőjeként a plakátművészetnek nem csak művészeti vonatkozásaira hívta fel figyelmemet, hanem a sokszorosítással összefüggő jelenségekre, gazdasági, szociológiai tényezőkre éppúgy, mint a nyomdászat vagy művészi oktatás kérdéseire. Szemlélete a sokszorosított grafika megközelítésében alapvető hatással volt gondolkodásomra. Hálás vagyok, hogy az azóta eltelt időben több feladatot bízott rám, amelyek során együtt gondolkodhattunk. Tárgyismeretéből, a műtárgyak megközelítési módjából, elemző gondolkodásából sokat tanultam. Külön köszönöm, hogy elvállalta doktori dolgozatom témavezetését.

1998-ban abban a szerencsében volt részem, hogy kutatásaimat egy kiállítás keretében folytathattam. A Miskolci Galéria *A magyar sokszorosított grafika száz éve* címen sorozatot indított, amelynek második része a modern magyar litográfiát dolgozta fel. Bajkay Éva, a kiállítás rendezője és a kutatási program vezetője olyan csapatot állított fel (Bakos Katalin, Róka Enikő, Kopócsy Anna, Zsákovics Ferenc és jómagam), a Nemzeti Galéria Grafikai Gyűjteményének akkori tagjaiból, amely csapat részben azóta is együtt dolgozik. Hálás vagyok Bajkay Évának, hogy bevont a programba, és így ösztönzött a sokszorosított grafika problémájának további kutatására.

1997–2001-ig részt vehettem a közelmúlt egyik legfontosabb és legérdekesebb feltárási munkájában, a Magyar Képzőművészeti Egyetem Könyvtárában őrzött, rendszerezetlen tárgyeegyüttes feldolgozását célzó OTKA programban. Bakos Katalinnal a plakátgyűjtemény feldolgozása volt a feladatunk, a páratlan szecessziós anyagot 2001-ben a Budapest Galériában külön kiállítás keretében mutatta be az Egyetem. Hálával tartozom Blaskóné Majkó Katalinnak, a Magyar Képzőművészeti Egyetem könyvtárvezetőjének, hogy részt vehettem ebben, illetve, hogy azóta is minden kutatásomban lelkesen támogatott.

Kutatói szemléletem és módszereim kialakításához Bakos Katalinon kívül nagyban hozzájárult Sinkó Katalin és Király Erzsébet. Köszönöm nekik több mint tíz évóta kitaró figyelmüket és értékes megjegyzéseiket, kritikájukat. Köszönöm Róka Enikőnek elengedhetetlen segítségét, és külön azt, hogy felhívta a figyelmemet olyan történelmi, politikai összefüggésekre, amelyek befolyásolták a művészi grafika történetét. Köszönöm Gonda Zsuzsának, hogy betekintést engedett a Szépművészeti Múzeum grafikai gyűjteményébe. Az iparművészet vonatkozásaiban Lichner Magda nyújtott elengedhetetlen segítségét. Köszönöm Tamási Balázs, az OSZK Plakát- és aprónyomtatvány tára vezetőjének segítségüket. Köszönöm Zsákovics Ferencnek, hogy rendelkezésemre bocsátotta összegyűjtött dokumentumait, hogy mindig kész volt megvitatni felmerülő kérdéseimet, és hogy lehetővé tette, hogy a MKE Képgrafika Tanszékének Archiv Gyűjteményét és a MNG Grafikai gyűjteményének anyagát tanulmányozhassam. Köszönettel tartozom a Magyar Nemzeti Galéria vezetőségének, hogy támogattak dolgozatom megírásában. Köszönöm a Szépművészeti Múzeum adattárvezetőjének, Dörögdi Sándornénak, és a Magyar Nemzeti Galéria könyvtárosainak, Szikszay Bélának és Timár Juditnak, hogy segítették munkámat. Köszönöm családom, férjem, gyerekeim és édesapám támogatását a nehéz időkben. És végül köszönöm édesanyámnak, F. Dózsa Katalinnak elengedhetetlen segítségét dolgozatom megírásában.

II. Bevezetés

1. A dolgozat célkitűzései, módszerek

A magyar művészi sokszorosított grafika történetéről eddig nem született összefoglaló mű. Így a kutató szinte kizárólag csak a forrásokra hagyatkozhat munkája során.

1902-ben, az *Iparművészet Könyve* című háromkötetes, Ráth György által szerkesztett kézikönyvben a magyar vonatkozású tárgyanyagot Czákó Elemér ismertette,¹ ez tulajdonképpen azóta is a legteljesebb, magas-, mély- és síknyomást egyszerre tárgyaló szakszöveg, amely azonban keletkezési idejénél fogva éppen a dolgozat tárgyának, a modern művészi grafikának a történetét nem tartalmazza, illetve annak kezdeti stádiumában az akkori állapotot rögzíti többé-kevésbé a teljesség igényével.

A tárgyalt korszakban születtek hosszabb-rövidebb tanulmányok, újságcikkek, kritikák, amelyek összefoglalták bizonyos szempontokból a művészi grafika történetét, ezek azonban legfeljebb összességükben, forrásértékükönél fogva adhatnak ki egy teljesebb képet a sokszorosított grafika helyzetéről a századfordulón. Az ekkor publikált cikkek szinte mindegyike technikai ismertetés. Minthogy Magyarországon a századfordulón a mélynyomás (rézkarc, rézmetszet, akvatinta, mezzotinto, stb.) játszott meghatározó szerepet, a művészi grafika köréből a századelőn született összefoglaló tanulmányok vagy a rézkarcról és rézmetszetről, vagy – kisebb mértékben – a grafikai technikák összességéről szólnak.² A fametszés technikáját részletesen először Conräd Gyula ismertette *A Gyűjtő* című folyóiratban 1913-ban.³ Litográfáról a nyomdászati szaklapokban olvashatunk bővebben (*Magyar Nyomdászat*⁴, *Grafikai Szemle*⁵). A plakáttörténeti tanulmányok,⁶ egyrészt a színes litográfia technikáját ismertetik, másrészt esetenként a plakátművészet kisebb mesterei mellett olyan jelentős grafikusok művészetéről, mint Rippl-Rónai József, vagy Vaszary János is szót ejtenek. Fontos forrásai a sokszorosított grafika történetének a kiállítási katalógusok bevezetői,⁷ valamint a folyóiratokban közölt a kiállítás ismertetők, amelyek meglehetősen részletességgel jellemezték a résztvevők műveit.

A művészi sokszorosított grafika eme első, 1914-ig tartó korszakának kutatása során tehát a művészeti és nyomdászati folyóiratokra, a kiállítási katalógusok előszavaira, a heti- és napilapokra támaszkodhat a kutató. A folyóiratok közül a *Műcsarnok*⁸, a *Művészet*⁹, a *Magyar Iparművészet*¹⁰, a *Magyar Nyomdászat*¹¹, a *Grafikai Szemle*¹² a *Modern Művészet*¹³, az *Új Idők*¹⁴, a *Nyugat*¹⁵, a *Vasárnapi Ujság*¹⁶, a *Huszadik Század*¹⁷, a *Rajzoktatás*¹⁸ stb. hasábjain jelentek meg forrásértékű írások.

A művészi grafika valódi magára találása és nagy egyéniségeinek jelentkezése már az általam vizsgált időszak után, a két világháború közötti időszakra tehető, igazi virágkorát az 1920-as és 1930-as években élte. A grafika fellendüléséhez köthető szakirodalma megszületése is. A két háború között több fontos szerző foglalkozott a sokszorosított grafikával, ám jellemzően az aktuális, kortárs grafikára koncentrálván. Varga Nándor Lajos, Olgyai Viktor segédtanára és később utódja a grafikai osztály élén, több követben, technikák szerint foglalkozott a művészi sokszorosított grafika történetével,¹⁹ néhány műve kifejezetten technikai jellegű. *Adattára* alapvető kézikönyv a korai grafikusok és műveik adatainak feltérképezésében is.²⁰ 1937-ben publikálta Elek Artúr *Az újabb magyar grafikai művészet* címmel közölt tanulmányát a *Magyar Művészet*ben, elemzésében azonban csak igen vázlatosan tért ki az első világháborút megelőző korszakra.²¹ Tóth Ervin szintén több kötetet publikált a témában, bár elsősorban a fametszet története volt a szakterülete.²² Az első fametszésről szóló összefoglaló 1929-ben született, Rosner Károly tollából.²³ Ezekben az összefoglalókban a művészgrafika általam tárgyalt első korszakát nem, vagy csak nagyon vázlatosan ismertették a szerzők. 1928-ban publikálta Novák László nyomdászattörténeti sorozatát,²⁴ amely nélkülözhetetlen a magyarországi grafika kutatásához. Novák műve a magyar nyomdászat történetének eddigi legteljesebb összefoglalását adja, amely noha technikatörténeti

szempontú, a művészgrafika történetéhez is számos fontos adatot tartalmaz.

A magyar művészi grafika 19. század végéig tartó történetének feltárása technikák szerint, részben megtörtént. 1934-ben Nagy Zoltán kezdte a litográfia 19. századi történetéről írt doktori dolgozatával.²⁵ A litográfia e korszakáról 1960-ban Gerszi Teréz közölt nagymonográfiát,²⁶ a rézmetszéről Pataky Dénes közölt összefoglalót 1951-ben.²⁷ A fametszés történetének megírását Molnár Zsuzsa tervezte, ám halála félbeszakította munkáját. A fametszet magyarországi történetének megírásával maig adós a művészettörténet-írás.

A sokszorosított grafika művészettörténeti szempontú elemzését Lyka Károly kezdte meg 1953-ban *Festészeti életünk a millenniumtól az I. világháborúig* kötetének grafikai fejezetének egy rövid részében.²⁸ Molnár Zsuzsa 19. és 20. századi magyar grafika összefoglalójának rövid, vázlatos első áttekintése kéziratban maradt.²⁹

Az 1960-as évektől kezdve az avantgárd kutatásának fontos részét képezték a sokszorosított műfajok, az e korszakban készült művek feltárásában és elemzésében Bajkay Éva, Körner Éva, Szabó Júlia szereztek elévülhetetlen érdemeket.

A szecesszió kutatásának megindulásakor ugyanez tapasztalható, Keszler Katalin, Gellér Katalin, Szabadi Judit kézikönyveikben³⁰ kitértek a szecessziós grafikák összességére is. A monografikus kutatások során egy-egy művésznél kifejezetten nagy hangsúlyt kapott a sokszorosított grafika (Rippl-Rónai József, Kozma Lajos³¹, Tichy Gyula³²), csakhogy mint a művészeti csoportoknál (Gödöllői művésztelep³³, KÉVE³⁴). Az avantgárd és a szecesszió esetében a grafika megkerülhetetlenül fontos, így kutatásuk megkövetelte a grafikák feldolgozását.

Az újra felfedezett művekkel bővülő művészi sokszorosított grafika történetének művészettörténeti szempontú feldolgozására az 1990-es évek végéig kellett várni. Ekkor kezdődött a Miskolci Galéria kiállítás-sorozata, amely a modern magyar művészi grafika történetét vizsgálta, technikák szerint csoportosítva. A bemutatókat a Miskolci Galéria vezetője, Dobrik István és a Magyar Nemzeti Galéria grafikai gyűjteményének akkori vezetője, Bajkay Éva kezdeményezték. A kiállítás sorozat első darabjaként Gellér Katalin 1997-ben a szecessziós könyvillusztrációt dolgozta fel.³⁵ Az ezt követő tárlatok a modern magyar grafika technikák szerinti bemutatását célozták. 1998-ban a sorozat első kiállítása volt a *Modern magyar litográfia 1890–1930*. A kiállítás rendezője, Bajkay Éva több célt tűzött ki. Munkatársai segítségével kiemelte az addig összefüggő csoportként, műtárgy együttesként soha nem vizsgált könyvomatokat a teljes magyar grafikai termésből, létrehozva így a modern magyar litográfia korpuszát. A technikából adódó jellegzetességek vizsgálatán túl arra törekedett, hogy művészettörténeti szempontból is elhelyezze a litográfiában alkotott műveket, önálló lapokat, alkalmazott grafikai műveket, albumokat, mappákat. A következő kiállítás keretében Zsákovics Ferenc 2001-ben Olgyai Viktor tanítványainak 1921 és 1929 közötti munkásságát dolgozta fel (*A rézkarcoló nemzedék 1921–1929*). A harmadik és eddig utolsó bemutatót 2002-ben *A modern magyar fa- és linóleummetszés 1890–1950* címmel rendezték. E tárlat során a litográfia kiállítás mintájára, a fa- és linóleummetszeti műtárgyanyagot állították össze a kiállítás rendezői. Mindkét kiállítás és a hozzájuk készült katalógusok hasonló módszerekkel készültek. A műtárgyanyag összeállítása után az egyes technikák történetében szerepet játszó főbb események, művészeti csomópontok kijelölése, jelentős életművek kiemelése, a technika művészettörténeti jelentőségének meghatározása volt a cél. Azok a művek, melyek korábban sem a szecesszió, sem az avantgárd körébe nem sorolódtak be, e kiállítások során nyerték el helyüket, miközben a korábban már ismert művek is új értelmezést nyertek. A litográfia és a fametszet kiállításokban magam is részt vettem, feladatom mindkét esetben az 1914 előtti művek feldolgozása volt. Megközelítem szempontjai részben e két kiállítás során alakultak ki. A kutatások során szembesültem a grafika e korai történetének, és magának a műtárgyanyagnak a szinte teljes feldolgozatlanságával, és ez indított arra, hogy doktori dolgozatom témájaként a modern magyar művészi grafika 1892 és 1914 közötti történetét válasszam.

Első feladatomban az 1892 és 1914 között született művek számbavételét tekintetem. A síknyomású (litográfia) és magasnyomású (fa- és linóleummetszet) lapok összeállítását már a két

említett miskolci kiállítás kapcsán elvégeztem, a mélynyomású művekre azonban akkor nem került sor. Dolgozatom előkészítéseként tehát a mélynyomású anyaggal egészítettem ki az 1914 előtti műtárgyegyüttest. A művek számbavételekor először szétválasztottam a reprodukív-illusztratív igényű készült, nem önálló művészi invención alapuló alkotásokat és azokat, amelyeknek technikája nem sokszorosításuk módját, hanem létrejöttük eszközeit jelöli, amelyeket eleve rézkarcban, fametszetben vagy litográfiában képzelt el alkotójuk, a művészi invenciót a technika kínálta kifejezési lehetőségekhez szabva. Vizsgálódásaim körét az autonóm művekre, azaz az „eredeti” grafikai lapokra terjesztettem ki. Nem foglalkozom azonban dolgozatomban azokkal a szintén sokszorosított technikákat alkalmazó művekkel, amelyek konkrét felhasználási céllal születtek. Nem vizsgálom a korszakban született illusztrációkat, ex libriseket és alkalmazott grafikai műveket (plakátok, aprónyomtatványok), csak abban az esetben, ahol az egyes életművek megkövetelik. A magyarországi plakátművészet alkotásai illetve történetének bizonyos vonatkozásai a színes litográfia technikai összefüggései révén kerülhetnek néha mégis az elemzés körébe.

Mivel e műtárgyegyüttes egészében feldolgozatlan, vizsgálatakor a kézikönyvek, lexikonok adataira, illetve magukra a művek támaszkodtam. A tárgyananyagot összetett módszerrel, történeti (biografikus, eseménytörténeti), stilis és műfajtörténeti szempontok figyelembe vételével ismertetem. Ezek között elsődleges szerepet szántam a műfajtörténeti nézőpontnak. Célom a művészi grafika műfajjá válásának, kialakulásának ismertetése volt. Legfontosabbnak a grafika integrálását látom a századelő kialakult képzőművészeti struktúráiba, azaz azt a folyamatot, amelynek során a grafika a képzőművészeti élet megkerülhetetlen részévé, tényezőjévé vált. Törekedtem arra, hogy a grafika történetét ne elszigetelt jelenségként, hanem a képzőművészet kontextusába helyezve, a századelő magyar művészetének részeként értelmezsem. Ugyanakkor, mivel a magyar grafikában is világosan nyomon követhetőek, kimutathatóak a kortárs európai grafikai tendenciák, feladatomnak tekintettem a magyar anyagot európai kontextusban is vizsgálni.

A műfajtörténet felvázolása során több keresztmetszetben tekintettem át az 1892 és 1914 között eltelt időszakot. Kultúrtörténeti szempontból vizsgáltam a kultúrpolitika és az oktatás szerepét. A grafika akadémiai oktatásának történeti vizsgálata részben megtörtént a Magyar Képzőművészeti Egyetem 1998–2001 között zajlott kutatási programjának keretében, amelynek célja az Egyetem képzőművészeti gyűjteményének feltárása volt. Az Egyetemen őrzött archív műtárgyananyagot Zsákovics Ferenc dolgozta fel,³⁶ illetve ismertette a grafika mintarajziskolai oktatásának történetét is.³⁷ Folyamatban van az Iparművészeti Iskola történetének feltárása is, 2004-ben a jubileumi év keretében jelent meg egy rövid történeti áttekintés és egy hallgatói névsort rögzítő adattár.³⁸

A grafika műfajjá válásában fontos szerepük volt a korszak grafikai kiállításainak, azaz a grafika nyilvánosságának. A nyilvánosság alakulásának keretében intézménytörténeti és gyűjtéstörténeti szemszögből is megközelítettem a műtárgyananyagot. E vizsgálódások során szintén támaszkodtam a Képzőművészeti Egyetemen folyt kutatásokra, amelyekben Bakos Katalinnal együtt én is részt vettem. Feladatunk a plakátgyűjtemény feldolgozása volt,³⁹ ami tekintést nyújtott mind az oktatás, mind a Mintarajziskola gyűjteményeinek alakulásába. A múzeumi gyűjtés, azaz az Országos Képtár, később a Szépművészeti Múzeum gyűjtésének történetét illetően a nemrégiben megindult gyűjtéstörténeti kutatásokra hagyatkoztam, Geskó Judit és Molnos Péter, valamint Radványi Orsolya munkáira.⁴⁰

A művészetszociológia szempontjait alkalmaztam, amikor a papír alapú művek műalkotásként való értékelésének, magának a befogadásnak a történetét, valamint a műpiac szerepét vizsgáltam. A recepció egyik fontos összetevője a szakterminológia kialakulása, ehhez lexikonokat és nagy összefoglaló kézikönyveket tekintettem át. A befogadás történetének feltárásában nagyban támaszkodtam Sinkó Katalin e tárgyban született tanulmányaira. A grafika mint új művészeti műfaj megszületésében a 19. század végének több tendenciája játszott szerepet. A rajz és vázlat műalkotásként való elfogadása, azaz a grafikai műfajok bekerülése a művészeti

kánonba, az összművészeti törekvések, amelyek az addig kis művészetként számon tartott műfajok beemelését célozták a grand art körébe, és így a grafika elfogadását is segítették, valamint a litográfia szempontjából fontos nyomdászat fejlődése és szerepének változása is. A művészi grafika kialakulása és differenciálódása során további szempontokat jelentett a reprodukció és eredetiség kérdése, a technikai és a műfaji jellegzetességek szétválasztása, valamint a funkció szerinti szétválasztás, mai terminológia szerint képgrafikára és tervező grafikára.

A magyar tárgyegyüttest európai kontextusba helyezve is vizsgáltam. Ebben a megközelítésben fontos szerepe volt a 2004-ben a Magyar Nemzeti Galéria és a stuttgarti Staatsgalerie által közösen rendezett *Modernizmusok – Európai grafika 1900–1930* című kiállításnak. A *Modernizmusok* volt az első grafikai kiállítás, ahol magyar művek európai kontextusban, egyenrangú műalkotásként jelentek meg. A Magyar Nemzeti Galéria és a Szépművészeti Múzeum munkatársai a német partnerrel közösen felvetették a magyar művek megjelenése eredeti kontextusának vizsgálatát is, hiszen azok első gyűjtési helye az Országos Képtár, később a Szépművészeti Múzeum volt, ahol a nemzetközi műtárgyanyaggal egy kollekciót alkottak, és csak 1957-ben, a Nemzeti Galéria megalakulásakor váltak szét két gyűjteményre. A katalógus Bakos Katalin által írt tanulmánya tartalmazza a műfajttörténeti megközelítés alapjait is.

A modern grafika egyetemes történetének magyar nyelvű feldolgozása is napjainkban van születőben. A Szépművészeti Múzeum 2002-ben indított sorozatot az egyetemes művészi sokszorosított grafika történetének bemutatására. 2002-ben a fametszet történetét,⁴¹ 2003-ban az 1800 körüli grafikai művészetet,⁴² 2007-ben a rézmetszet történetét⁴³ dolgozták fel a Szépművészeti Múzeum grafikai gyűjteményének munkatársai (Bodnár Szilvia, Czére Andrea, Gerszi Teréz, Geskó Judit, Gonda Zsuzsa).

A tárgyanyag ismertetésekor, a modern grafika csomópontjainak megadásakor bizonyos szempontokat elsődlegesnek tekintettem. Nem törekedtem monografikus igényű feldolgozásra az egyes művészpályák elemzésekor, még nagymesterek esetében sem. Az egyes életműveket, biografikus részeket alárendeltem a nagyobb összefüggések tárgyalásának. Az ismertetett művészek nagy száma és műveik hatalmas mennyisége miatt is célszerűnek látszott e módszer, mivel a szöveget feleslegesen megterhelte volna a grafika szempontjából nem releváns életrajzi adatokkal. Ugyanez indokolja azt a döntésem, hogy elemzéseim során nem közlöm az egyes tárgyak adatait, leltári számát. Mivel két gyűjtemény, a Magyar Nemzeti Galéria és a Képzőművészeti Egyetem kollekcióját tekintettem át, amelyekben a művek cím alapján megtalálhatóak, nem éreztem indokoltnak hogy további adatokkal bővísem a dolgozat terjedelmét. Ugyanakkor az elemzett művek nagy számát, szinte ismeretlen művészek bemutatását két szempont is indokolja. A művek magas esztétikai színvonalat képviselnek, a magyar képzőművészetnek, a grand art-nak egy eddig méltatlanul elfeledett korpuszát adják ki, amelynek vizsgálatával a képzőművészetben megjelenő művészeti, társadalmi, kulturális kérdések is jobban megragadhatóak. Másrészt éppen ismeretlenségük, felfedezetlenségük miatt éreztem szükségét, hogy e tárgyanyagnak minél bővebb tárházát mellékeljem dolgozatomhoz.

2. Az időhatárok kijelölése

Igen nehéz egy olyan időpontot találni, amely kezdőpontként szolgálhatna a modern művészi grafika magyarországi története számára. A kialakulásához vezető folyamatok kellő elszántsággal akár az 1880-as évekig visszavezethetőek, a nagy hatású elődök, Morelli Gusztáv és Doby Jenő oktatói pályafutásának kezdetéig, vagy Rauscher Lajos, a művészi grafika egyik alapvető figurája működésének kezdetéig. A művészi grafika megszületése, elfogadása, bekerülése a művészeti kánonba, a grafikusok nagyobb számban való jelentkezése azonban egy hosszabb folyamat része volt. E folyamatban legfeljebb tetszőlegesen lehet kiragadni dátumokat. 1892-ben készítette Olgyai Viktor első eredeti rézkarcát *Csendes éj* címmel, amit a Műcsarnok téli kiállításán mutatott be. 1894-ben készült Rippl-Rónai Párizsban az első eredeti színes litográfiája, a *Lámpánál olvasó nő*. 1896-ban a millenniumi kiállításon egyszerre mutatkoztak be a kor grafikusai. 1898-ban rendezte az Országos Képtárban Térey Gábor az első modern metszetkiállítást és ebben az évben hozta Wlassics Gyula rendeletét, amely a művészi grafika sorsára is hatással volt.

Elek Artúr korabeli közvélekedést fogalmazott meg, amikor 1937-ben azt írta: „Az újabb magyar grafika korszakát attól fogva számítjuk, hogy keletkezése szerint önállóvá lett, vagyis hogy vége szakadt annak a gyakorlatának, mely nem eredeti alkotási folyamat volt, hanem másolás. Ez a korszak Olgyai Viktor működésével kezdődött meg”.⁴⁴ Olgyai valójában központja, „motorja” volt annak a folyamatnak, amelynek során szinte a semmiből, tradíciók, nagy elődök, valódi érdeklődő közönség és műkereskedők nélkül is megszületett a modern művészi grafika. Ezért indokoltnak érzem, hogy Olgyai nyilvános bemutatkozásának évében, 1892-ben jelöljem meg a modern magyar művészi grafika kezdetét is. Ez természetesen csak szimbolikus kezdőpont, amely – remélem azonban – a szakmai vitára is alkalmas lehet.

A korszak végpontjának az 1914-es esztendőt tekintem. A háború kitörése Magyarországon megakasztotta a művészi grafika történetét. A művészek nagy része bevonult, vagy az 1914-ben létrehozott sajtóhadiszállás kötelékében szolgált grafikusként. Baranszki E. László, Conrád Gyula, Kubinyi Sándor, Lévy-Lénárd Róbert, Márton Ferenc, Dobai Székely Andor, Vadász Miklós és Zádor István a sajtóhadiszállás tagjai voltak. A sajtóhadiszállás szolgálatában készített lapok, mappák vagy a háborús eseményeket, hadszíntereket dokumentálják, vagy nyíltan propaganda célokat vállaltak fel, illetve jótékonyági, a hadiárvákat és özvegyeket segélyező intézmények álltak kiadásuk mögött.⁴⁵ A háború a hátszágban is azonnali változásokat okozott, az oktatási intézményekben, a Mintarajziskolában és az Iparművészeti Iskolában hadikórházat rendeztek be. Olgyai Viktor grafikai szaktanfolyama is szünetelt, és csak 1921-ben indult újra. A Magyar Grafikusok Egyesülete is felfüggesztette tevékenységét. A háború kitörése utáni gazdasági változások érintették a sokszorosító ipart is, anyagihiányt okozva, amely a háború utáni évekig elhúzódott. A nemzetközi szakirodalomban is határként jelenik meg a háború kitörése. Jean Laran *L'Estampe* című összefoglaló grafikátörténeti könyvében is a háború kitörését tekinti a 19. század tényleges lezárásának, a 19. századi grafika történetét 1796–1914-ig, a litográfia feltalálásától az első világháborúig tárgyalja.⁴⁶

A művészi grafika háború utáni történetében az addig jellemző irányok, művészeti tendenciák már nem, vagy alig érvényesültek. Az addig alkotó művészek közül csak néhányan foglalkoztak továbbra is a művészi grafikával, az új generáció már más szemlélettel, más igényekkel alkotott. A már az 1910-es évektől nyomokban jelentkező új áramlat, az avantgárd térhódítása, valamint az 1920-as évek elejétől a „rézkarcoló nemzedék” jelentkezése és a fametszet újjáéledése már a művészi grafika új korszakát jelzik.

III. A modern művészi grafika kialakulása

A grafika önálló műértékkel bíró, külön művészeti műfajként való rögzülése a vizsgált korszak egésze folyamán tartott. Ez alatt a kb. húsz év alatt, a grafika körébe tartozó művek bekerültek a képzőművészet nagyobb körébe, kialakult nyilvánosságuk, művészi értékük, és kis mértékben gyűjtőkörük is. A grafikai tevékenység is szervezett keretek közé került az oktatás megszervezése, és a grafikusokat tömörítő egyesület létrejötte révén.

A művészi sokszorosított grafika „emancipációja”, egy hosszú, a 19. század közepén kezdődött folyamat eredményeként az 1890-es évekre következett be Európában. Magyarországon erre jóval kevesebb idő jutott. Az 1880-as, 1890-es évektől több, a művészet különböző területeit érintő szemléleti változás eredményeként alakult ki a művészi grafika, és lett elfogadott új művészeti műfaj.

1. A művészi grafika kialakulásának forrásai

a. A rajz és vázlat műalkotássá válása

Mint arra a kutatás már rámutatott, a grafika önállósodásához vezető út első állomása a rajz és a vázlat átértékelése volt.¹ A rajz és a vázlat az 1880-as évektől jelent meg először monografikus kiállításokon, mint az egyes festői életművek integráns része. A vázlatnak és rajznak önértékében való elismerése azonban csak a 20. század első éveiben, az impresszionizmus elfogadásával egy időben történt meg.

Az 1880-as években a sokszorosítás technikáit csupán reprodukálásra használták. Festmények rézmetszetű, rézkarcolatú, fametszetű átiratai születtek, vagy nevezetes emberek portréi, általában szintén festmény előképek után. A sokszorosított grafikában reprodukált műveket így a festmények mellett, „festmény értékben”, azokkal együtt állították ki,² míg a vízfestmények és ritkábban rajzok a Múcsarnok folyosójára szorultak, külön egységet képezve. 1898-ban kapott először külön termet a grafika a Múcsarnokban, amely a sokszorosított grafikai műveket és az egyedi grafikai műveket egymás mellett mutatta be.

A művészi sokszorosított grafika kitörése a technikai eszköz skatulyájából nagyjából egy időben történt a rajz és a vázlat fent említett emancipálódásával. Az 1900-as évek elejétől szervezték azokat a nagy kiállításokat, amelyeken a magyar mesterek vázlatait az impresszionizmus magyarországi előzményeként, avagy előfutáraként tálták a nagyközönségnek.³ A vázlat és rajz frissességében találták meg az impresszionizmus jelenlétét, ugyanakkor a művészi idea első, közvetlen megjelenéseként értékelték őket.

Márkus László 1905-ben a rézkarcot ismertető tanulmányában a rézkarc technikájának hirtelen népszerűségét a rézmetszettel szemben, így magyarázta: „a metsző vésőjét kiszorította a karcoló tüje, tehát a kalligrafikus, élesen meghúzott pozitív vonalat kiszorította az impresszionista vonal.”⁴ Arra is felhívta a figyelmet, hogy „minden ilyen grafikus lap a kézirajz üde bájával hat.”⁵ Szintén a rajz és sokszorosított grafika közösségére utalt Lengyel Géza a Nyugatban, 1909-ben, a Múcsarnok grafikai tárlatáról írva, amikor megjegyezte, hogy a sokszorosított lapokat és a rajzokat a készülétek módja, a közvetlenség rokonítja, mivel egyik sem „hosszú töprengés csinálmánya, sokkal inkább kéznyom.”⁶ Az előző évi, Nemzeti Szalon-beli grafikai kiállításról szólva Lengyel még más viszonyba rendezte az egyedi és sokszorosított grafikat: „A rajz-, a ceruza-, a szénvázlat, a vízfestés, a pasztell, szóval *a könnyen kezelhető, a friss technikájú* kifejezőmódokkal megrögzített tanulmányokból *nőnek ki* a sokszorosított motívumok. A művész meglátja, megtalálja, gyorsan papírra veti a foltokat, aztán következik a rendbeszedés, a fametszet, a rézkarc, a litográfia, a linóleum-metszet.”⁷ (Kiemelés tőlem F.E.) Rózsa Miklós 1914-ben *A magyar impresszionista*

*festészet*⁸ címmel írt összefoglalójában külön fejezetet szentelt a grafikának. Ismertetésének központi eleme a rajznak, nyomtatnak, vázlatnak az impresszionista alkotásmód követelményeire való viszonya. Grafikaként csak azokat az alkotásokat vette számba, amelyek vázlatyszerűen, frissen, „a képtárgy elhagyásával, a rajzos elemet” rögzítik a papírra.

Az Országos Képtár tudományos, muzeológiai igénnyel készült, rendszerező jellegű metszetkiállításain kívül az 1900-as évek elejétől megszorodó grafikai tárlatokon a bemutatott műtárgyanyag valóban a grafika széles skáláját fogta át, és nem tett különbséget egyedi és sokszorosított grafika között. Lengyel Géza 1909-es megállapítása a Műcsarnok nagy grafikai tárlatáról jellemzi az összes ilyen jellegű seregszemlét: „Ez a tárlat a lehető messzi vidékek határait próbálta elmosni, kiterjeszkedve a krétán, pasztellen át egészen a vízfestményig. Azt lehetne mondani: olyan kiállítás ez, ahol minden képes ábrázolás együtt van – az olajfestményen kívül.”⁹ Ugyanennek a kiállításnak a kapcsán Czako Elemér a *Magyar Iparművészerben* leszögezte: „Grafika neve alá [...] általában nemcsak a sokszorosító művészet alkotásait sorozzák, hanem a kézrajzot, a pasztellt és néha az akvarellt is egy kalap alá veszik vele.”¹⁰ A sokszorosított grafika művészi rangjának megtalálása szorosan összefüggött tehát a rajz elismertetésével.

b. Az iparművészeti mozgalom

Az 1890-es évektől a művészi sokszorosított grafika egész Európában megfigyelhető megújulása és virágzása összefüggött az Angliából induló, a kultúrkritika¹¹ körébe tartozó mozgalommal, amelynek teoretikusai John Ruskin és William Morris voltak. Ruskin fellépése a gyári tömegtermelés ellen, Morris eszméje a középkori kézművesség felélesztésére és a tárgyi környezet igényes kialakítására, az egész kontinensen visszhangra talált.¹² Az 1890-es évekre az Arts and Crafts eszméi egész Európában elterjedtek. Morris a grafikának szentelt figyelme kis példányszámú, fametszetes könyvek kiadásában, tapéták, borítók tervezésében nyilatkozott meg. Nézeteinek és művészi elveinek egyik legjelentősebb terjesztője Walter Crane volt, aki népszerű illusztrált gyermekkönyvei révén tudott nagy hatást kifejteni Európában. Crane-t Magyarországon is jól ismerték, 1895-ben és 1900-ban is volt önálló kiállítása (ez utóbbi az Iparművészeti Múzeumban, ahol családtagjainak a munkái is szerepeltek) Az Arts and Crafts mozgalom hatására lassan kialakult egy új tárgykultúra, amelynek szerves része volt a művészek bevonása a tervezői feladatokba. A művészet és mesterség összekapcsolódott. E folyamat részeként az 1890-es évekre előbb Franciaországban, majd egész Európában és Egyesült Államokban a tipográfia, aprónyomtatvány-, plakát- és könyvtervezés művészi feladattá vált és elkezdődött lassú integrációja a képzőművészetbe, vagyis a korábban grand art-ként definiált, rangosabbnak tekintett műfajokkal egyenrangúvá válása. Ebben a folyamatban a sokszorosító technikák, elsősorban a színes litográfia és a fametszet előkelő szerephez jutottak.

A nemzeti műipar megeremteléséért Magyarországon is számos erőfeszítést tettek. Az 1860-as évektől szorgalmazták iparművészeti múzeum felállítását, ami végül 1872-ben történt meg. A korai szakaszban a nemzeti műipar létrehozása és pártolása voltak az elsődleges szempontok. A műipar megeremtelésében Pulszky Ferenc, Ráth György, Mudrony Soma fejtették ki nézeteiket, akik az ipar és művészet összekapcsolásában látták az életképes nemzeti ipar biztosítékát. 1881-ben Ráth Györgyöt nevezték ki az Iparművészeti Múzeum igazgatójává, 1887-ben pedig főigazgatóvá, ekkor az intézmény művészeti vezetője Radisics Jenő lett.

Radisics gondolkodása meghatározta a magyarországi műipar fejlődési irányát Az 1880-as években a francia műipar alapján képzelte el, szorosan együttműködve a párizsi Union Centrale des Arts Décoratifs-fal.¹³ Párizsi tanulmányútjáról hazatérve a látottak alapján szoros együttműködést képzel el az Iparművészeti Iskolával, ami később, az új épületben meg is valósult. A francia műipar éppen az 1870-es évek elejére veszítette el korábbi elsőségét a többi országhoz viszonyítva. A tömeges import és főleg az angol és amerikai versennyel alulmaradt ólomüveg-ipar következtében a

korábban virágzó műipar hanyatlásnak indult. Ennek megállítására az 1880-as évektől szorgalmazták az oktatásban a művészi nevelést, a műiparban dolgozók művészeti képzését, és a művészi ipar alkotásait bemutató múzeumok alapítását.¹⁴

A francia iparművészet versenyhelyeztetbe kerülése az 1880-as évek végére, 1890-es évek elejére olyan befogadó közeget teremtett, amelyben Morris és Ruskin eszméi gyökeret verhettek. Morris első cikke franciául 1892-ben jelent meg. Az Arts and Crafts szószólói az az André Marty és Roger Marx voltak, akik a művészi sokszorosított grafika területén tevékenykedtek. Roger Marx kritikus és André Marty kiadó jegyezték a *L'Estampe Originale* albumokat 1893 és 1895 között, amelyben a modern művészi nyomtatás legnagyobb mestereinek lapjait adták ki.¹⁵ Roger Marx, mint kormányhivatalnok, aki a kultúrpolitikára is befolyással bírt, a művészi ipar és a képzőművészet közötti éles határt igyekezett megszüntetni, szorgalmazta, hogy a párizsi Salonba engedjék be az iparművészetet, André Marty pedig javasolta, hogy a képzőművészeti akadémia hallgatói valamely iparművészeti ághoz is képezzezzék magukat, ami a közízlést tekintve is hasznos, ugyanakkor a művészek megélhetését is biztosítja.

Az alkalmazott művészet (iparművészet) körébe sorolt plakáttervezés először Franciaországban kapott művészi rangot, Jules Chéret (1836–1932) plakátművész tevékenysége nyomán. Chéret művészetének kialakulásához nemcsak az invenció és tehetség vezetett, hanem a színes litográfia technikájának tökéletesedése (minél kevesebb körül minél jobb színhatás elérése) és a nyomdai előállítás feltételeinek megteremtése, pl. megfelelő méretű lapot befogó litográfiai sajtó szerkesztése. Chéret az angol könyvnyomtatásban használt modern gépek segítségével tudta megvalósítani művészi elképzeléseit. Chéret műveinek és a plakáttervezésnek művészetként való elfogadása egyben a színes litográfia széles körű művészi felhasználását is maga után vonta. A művészi grafika körébe ennek nyomán került bele a plakát, aprónyomtatvány tervezése, azaz a tervező (alkalmazott) grafika, amelynek Nyugat-Európában és az USA-ban számos jeles képviselője került ki a peintre-graveur-ök köréből.¹⁶

Radisics Jenő törekvése a francia és angol minták nyomán az iparművészet körének kitágítása volt, a környezet művészi kiképzése, a művészi elemnek az élet minden területére való bevonása. 1897-től az Iparművészeti Múzeum új épületében¹⁷ rendezték azokat a kortárs külföldi iparművészeti törekvéseket bemutató kiállításokat, amelyek a legújabb művészeti irányzatokkal ismertették meg a magyar közönséget és az alkotókat, és amelyekben a sokszorosított grafika, a színes litográfia és a plakátművészet fontos szerepet kapott. „A művészetről eddig táplált fogalmak megváltoztak. Mind jobban érvényre jut a felfogás, hogy a művészet a maga lényegében egy. A képzőművészet és iparművészet közé mesterségesen felállított s mintegy rangfokozatot jelző korlát ledől, s a legjobb nevű festők épp úgy, mint a legkiválóbb szobrászok járnak elől a művészi ipar színvonalának emelésében azzal, hogy annak tervezetét szolgáltatnak, sőt ilyeneket maguk ki is visznek”¹⁸ – írta Radisics Jenő 1898-ban. Ugyanebben az évben Lyka Károly a Magyar Iparművészetben *A művészetek népszerűsítése* címmel írott cikkében az Arts and Crafts mozgalom egyik lényeges elemeként beszél a „képes-könyvek, falitáblák, illusztrációk, falragaszok” tervezéséről.¹⁹

1898 áprilisában *A modern művészet* címmel nemzetközi kortárs iparművészeti kiállítást rendeztek az Iparművészeti Múzeumban, s egy külön részt a plakátművészetnek szenteltek, majd ugyanaz év végén az angol National Competition, azaz a nemzeti verseny eredményeit mutatták be, számos grafikai tárggyal. 1900 októberében Walter Crane kiállítása nyílt meg, 1902-ben Brit Iparművészeti Kiállítás, 1907-ben pedig Aubrey Beardsley tárlata volt látható az Iparművészeti Múzeumban. A *Magyar Iparművészet*, az Iparművészeti Társulat 1897-ben indult lapja, amely az 1894-ben megszűnt *Művészi Ipart* váltotta, szintén rendszeresen tudósított a sokszorosított grafikáról, azon belül a plakátművészetnek mondhatni szakfolyóirata volt, szinte az összes plakátpályázat meghirdetésének is a helye.

A sokszorosítás iparművészethez való kötését jelezte, hogy az 1880-ban megnyílt Iparművészeti Iskolához csatolták 1883-tól a fametsző szakosztályt, amely korábban, 1871–1882

között a Mintarajziskolában működött, majd a következő évben, 1884-ben bővítették a sokszorosító technikák oktatását a rézmetsző szak felállításával. A fametsző szak 1909-ig, a rézmetsző szak 1907-ig működött az Iparművészeti Iskolában, mestereinek haláláig. A művészi sokszorosított grafika történetének első magyar nyelvű összefoglalója 1902-ben *Az Iparművészet Könyve* című háromkötetes, Ráth György által szerkesztett kézikönyvben jelent meg, a nemzetközi részt dr. Éber László, a magyar Czákó Elemér tárgyalta.

A nyomdászat, tipográfia és sokszorosított grafika szaktekintélye, Czákó Elemér a már említett 1909-es műcsarnoki nagy grafika tárlatról írt ismertetőjében választotta le először az iparművészetben használatos grafikai tevékenységet, a konkrét felhasználás nélkül, önálló műalkotás igényével készült grafikai lapokról.

c. A nyomdászat

A fotómechanikus eljárások az 1870-es évektől kezdve a fametszetet és a rézmetszetet fokozatosan kiszorították a képsokszorosításból, előállításuk nyomdákban történt. A litográfia azonban a nagy nyomdák könyvnyomó részlegeiben tovább élt, mint sokszorosító technika. A könyvnyomdákban a legváltozatosabb termékeket állították elő litográfiával. (Bizonyos nyomdákban még térképészeti, másol hangjegymetsző részlegek is működtek, ahol szintén könyvmással sokszorosítottak.) A nyomdai szakirodalomban alapvetően két ágazatot különböztettek meg: a színes litográfiát, a „kromolitográfiát”, valamint a kereskedelmi, „merkantil” litográfiát. Kromolitográfián a reprodukciós céllal készült nyomatok, valamint plakátok előállítását értették, míg az aprónyomtatványok a merkantil litográfia körébe tartoztak. Terveztek és nyomtak levélpapírokat, fejléceket, menükártyát, meghívót, kottafedeleket, reklámbélyegeket, oklevelet, étlapot, táncrendet, vizitkártyát, gyászjelentést, reklámgrafikai szórólapokat, falinaptárat stb. Az 1880-as években az aprónyomtatvány- és plakáttervezés nyomdászfeladatnak számított, a litográfusok klisék után dolgoztak, a mintafüzetekben megadott kereteléseket, záródíszeket, ékítményeket másolták és kompilálták a nyomtatványokra.

A grafika szó jelentése szorosan kötődött a nyomdászokhoz és a nyomdai tevékenységekhez. Az 1890-ben létrejött Könyvnyomdászok Szakköre 1891-től adta ki *Grafikai Szemle* című lapját, amely alcíme szerint szakfolyóirat volt „a grafikai iparágak számára”. A sokszorosítást végző nyomdászok magukat a könyvnyomdásztól való elkülönítés végett „grafikai munkásoknak” nevezték. A litográfiai munkások egymást kölcsönösen segítő egyesülete 1867-ben alakult meg, Senefelder-Egyesület néven, majd 1897-ben a Grafikai Munkások Szakegyesülete nevet vették fel.

1901 novemberétől a Könyvnyomdászok Szakköre évi 6-8 hónapos kurzusokat szervezett, ahol a gyakorlatot olyan nagy hírnévű nyomdászok, mint Pavlovsky Alajos, Mitterszky József, Novák László, az elméleti tárgyakat pedig Czákó Elemér és Morelli Gusztáv oktatták²⁰. 1909-ben a Grafikai Szemle arról adott hírt, hogy a nyomdákban „bennfentes” művészeik vannak, akik közreműködnek a tervezésben, így az Athenaeumban Basch Árpád, a Rigler nyomdában Helbing Ferenc, és „Hornvánszkyék is grafikus rajzolókat neveztek ki akcidentsfaktoruknak” (=mesterszedő).²¹ A *Grafikai Szemle* 1905-től minden hónapban pályázatot hirdetett címlaptervére a nyomdászok között.²² A nyertesek között sokan sikeres résztvevői voltak a *Magyar Iparművészetben* meghirdetett plakátpályázatoknak, mint Bárány Nándor, Mitterszky József, Aigner Antal, Kun Mihály. Ez utóbbi 1903-ban ki is lépett a Pallas nyomdából, és társtulajdonosa lett a Grafikai Reklám-Vállalat nevű cégnek. A *Grafikai Szemle* kommentárja szerint ő „az első nyomdász, aki ilyen célból önállósítja magát”.²³

A grafika szempontjából a nyomdászat szerepe az aprónyomtatvány- és plakáttervezés terén volt jelentős a vizsgált korszakban. A Székesfővárosi Iparrajziskola tanfolyamaiból és a nyomdászok művészeti szakképzéséből nőtt ki az Iparművészeti Iskola 1910-ben felállított grafikai

tanszéke.²⁴ A tanszék vezetője Czákó Elemér lett, vezető litográfus oktatója és gyakorlati vezetője pedig Helbing Ferenc. Helbing pályája jól példázza a nyomdászat és a művészi sokszorosítás összefüggéseit: nyomdászból lett a modern litográfia egyik mestere, akinek művészi grafikai lapjai 1902-től a Szépművészeti Múzeum grafikai gyűjteményébe is bekerültek.

2. Az új műfaj kialakulása

A külföldi szaknyelvben jól elkülönül a magyarul grafikaként számon tartott művek egyedi vagy sokszorosított jellege. Németül Zeichnen illetve Druck, angolul drawing illetve print, franciául dessin illetve estampe néven választják szét a műveket. A magyar használatban éppen e különbség nem domborodik ki, jelenleg az egyedi és sokszorosított grafika megnevezések szolgálnak az elkülönítésre, bár a magyar egyedi kifejezés alá tartoznak a vízfestmények is²⁵, amelyet a külföldi kifejezések egyike sem tartalmazza. Újabban az idézett nyelvek mindegyikében használatos a műcsoportok összevont megnevezésére a „papíralapú művek” (Papierwerke, works on paper, oeuvres sur papier) fogalom használata.²⁶

A grafika szó is megjelenik más nyelvekben. Franciául létezik az összefoglaló „les arts graphiques”, amely inkább a nyomdászathoz kötődő kifejezés, valamint angolul a „graphic arts”, ez azonban minden a magyarban használatos grafikai műcsoportot lefed: sokszorosító grafikát, egyedi rajzot és tervező (alkalmazott) grafikát is. Német megfelelőjük, a „die graphischen Künste” szorosan kapcsolódott a sokszorosításhoz, és a magyar grafika jelentésének kialakulását bizonyára befolyásolta is. Magának a sokszorosító művészet kifejezésnek is német az eredete: a vervielfältigender Kunst tükörfordítása. Az 1871-ben alapított bécsi Gesellschaft Für Vervielfältigende Kunst, ami reprodukív sokszorosításra alakult társaság volt,²⁷ tagjainak tagilletmény gyanánt saját szaklapját, a *Die graphischen Künste*-t (Grafikai művészetek) szolgáltatta. A reprodukív grafika művészi grafikává alakulását Bécsben ez a társaság egyengette, évente albumokat is adtak ki, a 20. század elejétől a legmodernebb osztrák és esetenként külföldi művészek lapjaival.²⁸ A *Die graphischen Künste* a magyar művészek számára is mértékadó szaklap volt, amelyből tájékozódhattak a legújabb művészeti tendenciákról, és reprodukcióból megismerhették az új műveket.

A magyar nyelvben a grafika szó a korszak elején, mint láttuk, elsősorban a nyomdászathoz, nyomdászati sokszorosításhoz kötődött. Ahogy az új grafikai műfajok keresték helyüket a művészetek között, úgy keresték terminológiájukat is. Mint minden újonnan született művészeti formulát, a grafikát is bizonytalanság és bizonyos mérvű tudatlanság övezte.²⁹ Amíg nem volt világos, hogy mit is jelent ez az új fogalom, addig a technikáit, válfajait, művelőit, művészi értékét is újra és újra kellett definiálni. A művészi sokszorosítás termékeinek megnevezése bizonytalan volt, és ugyanúgy az is, mit is jelent a grafika.

a. Reprodukció vagy eredeti alkotás

A reprodukció fogalma alatt több dolgot is értettek a 19. század végén. A hagyományos értelelem szerint festmények, szobrok és épületek képének sokszorosítását jelentette. Ugyanakkor a fametszetben és litográfiában sokszorosított újság-, könyv-, képes kiadvány ábrázolásokat is reprodukciónak tekinthetjük, noha az esetek többségében nem más művészi alkotások, hanem kifejezetten a sokszorosítás számára készített előrajzok után készültek. Reprodukív grafikának tehát azokat a sokszorosított műveket nevezem, amelyeknél nem művészi kifejezési formaként, hanem kifejezetten több példányban való előállítás céljából használták valamely grafikai technikát.³⁰

A sokszorosított technikák művészi használatának népszerűsítése során az első és legfontosabb teendő volt a modern művészi grafika kiemelése, elhatárolása a reprodukív grafikától, amellyel a sokszorosítás fogalma összeforrott az 1890-es évek elejére. A fotómechanikus eljárásokkal új sokszorosító technikák születtek, így a reprodukáló eljárások „hierarchiája” is kialakult, amelyek között a legmegvetettebb a már régről ismert olajnyomat³¹ volt. A művelt közönség különbséget tett a tömegtermelésre kialakított olcsó technikák, a fotómechanikus eljárások, és később maga a fotográfia, valamint a hagyományos, mechanikus eljárásokkal előállított fametszetű és a rézmetszetű vagy litográfált másolatok között. A mechanikus módszerek versenytársa a fotográfia és a fotómechanikus eljárások voltak. Jellemző, hogy Franciaországban 1862-ben a rézkarcolók valójában a fotográfia térnyerése elleni tiltakozásként tömörültek szervezetbe, érdekeik védelmében.³² A fotográfia és fotómechanikus eljárások útján nyert reprodukciók művészi értékének különbsége sok szakembert foglalkoztatott.

Charles Blanc 1867-ben írt nagy hatású könyvében leszögezte, hogy egy festmény metszetre való átültetése során a metszőnek színek híján a fekete és fehér áll csak a rendelkezésére, hogy „lefordítsa” a művet.³³ A reprodukív harántmetszésről szólva részletesen is leírta, hogy a metsző feladata egyáltalán nem mechanikus, mivel a festő kéznyomában tisztán felismerhető a szellem (*esprit*), amelyet a metsző csak bizonyos érzés (*sentiment*) megléte esetén tud átadni. Charles Blanc végkövetkeztetésében Diderot megállapításáig megy vissza, miszerint egy metszet jóval inkább fordítás (*traduction*), mint másolat (*copie*).³⁴ 1884-ben Rudolf Eitelberger is megfogalmazta a Wiener Internationalen Graphischen Ausstellung alkalmával a fotómechanikus eljárások kapcsán, hogy „a mechano-technikus művészeti készségek – nem tekinthetők a művészethez tartozónak. Csupán segédesszközök, segédapparátusok, de nem művészetek.”³⁵

A technikai haladással párhuzamosan, részben annak köszönhetően, a hagyományos reprodukív metszetek mellett új műfaj született: az önálló invención alapuló „eredeti nyomatok” művészete, ahol a technikák magát a művészi alkotást határozták meg. Ezeket már nem nyomdászok, hivatásos metszők, hanem festőművészek készítették, akik nem igazodtak a fametszés és rézmetszés általánosan bevett technikai előírásaihoz, hanem a jóval szabadabb, festőibb megoldásoknak teret adó rézkarccal, illetve a fametszéssel és litográfiával kísérletezve új értelmet adtak a vonalnak, tónusnak, maguknak a technikáknak, felszabadítva őket a korábbi, funkciójukból adódó kötöttségeiktől.³⁶ Édouard Manet a különbséget (Charles Blanc és Diderot nyomán) az *estampe d'interpretation* (interpretációs nyomat) és *estampe d'inspiration* (inspirációs nyomat) szembeállításával ragadta meg. Angliában Seymour Haden 1883-ban megjelent *The Relative Claims of Etching and Engraving to Rank as Fine Arts* című könyvében szintén különbséget tett Painter Etcher és Painter Engraver között, ahol az Etcher (rézkarcoló) az alkotó tehetséget képviselte, míg az Engraver (metsző) pusztán mások ideáit ülteti át, azaz reprodukálja.³⁷

Magyarországon a fotómechanikus eljárások mellett az olajnyomat képezte a reprodukív grafika versenytársát. A két eljárás célja ugyanaz volt – reprodukálni – ám a mód igen különböző volt. Pasteiner Gyula 1878-ban a művészi és nem-művészi utánzásról értekezve szintén Charles Blanc gondolatmenetére támaszkodott. Nem művészi utánzás alatt az olajnyomatokat értette, míg a művészi utánzás alatt a hagyományos sokszorosítás köréből kikerülő metszeteket, ez utóbbit művészi sokszorosításnak nevezte.³⁸ A művek reprodukálásának egyetlen igazi, művészi módjának az 1880-as években is a rézbe és fába, illetve litográfiába való átültetést tekintették.³⁹

Ezekben az években Magyarországon *estampe d'inspiration* alkotása fel sem merült, így arra reflexiók sem lehettek. A művészi sokszorosítás és a sokszorosító művészetek kompatibilis fogalmak maradtak a reprodukív grafika leírására. 1897-ben az Iparművészeti Iskola reprodukív fametsző és rézmetsző osztályait sokszorosító művészetek szakcsoportja néven emlegették a *Magyar Iparművészetben*.⁴⁰

1902-ben azonban, amikor Czákó Elemér összefoglalta *Az Iparművészet Könyve* számára a sokszorosított grafika magyarországi történetét és aktuális helyzetét (amely tanulmányának *A sokszorosító művészetek* volt a címe), már a művészi sokszorosítást is tovább bontotta. Az *estampe*

d'interpretation-ról továbbra is mint művészi sokszorosításról beszélt, az időközben ha bátortalanul is, de fel-felbukkanó *estampe d'inspiration*-t – jobb híján – „a sokszorosító művészet nemesebb ágának” nevezte.⁴¹

b. „Grafika”: technikából műfaj

A grafika szó etimológiája, mint ez ismeretes, a görög *graphein* szóból vezethető le, ami írást és rajzolást jelentett. A *Larousse* lexikon 1868 és 1877 között megjelent kiadása szerint „a *graphein* szóból lett a *graphikos*, azaz az írni, rajzolni, vagyis tulajdonképpen a vézni, metszeni szavak”.⁴² A rajzolásból tehát a rárajzoláson keresztül a rézre vagy fára rajzolás, illetve vésés, metszés értelem bizonyult tartósnak. A francia *graphique* szó leszármazottja ilyen értelemben a *gravure* (metszet) lett. Egy 1886 és 1889 között kiadott francia lexikon szócikkei között csak a *gravure* szerepel, és az „mint tulajdonképpeni ipari művészet, az iparművészet körébe tartozik.”⁴³ Ez a használata a *gravure*-nek egybecseng a reprodukív grafikának a nyomdászattal és iparművészettel való összefüggéseivel. Franciaországban mindazonáltal már nagyon hamar *estampe originale* néven illették a dolgozat témáját képező műveket, amelyek így a megnevezésük révén élesen elhatárolódtak magának a nyomtatásnak a folyamatától és létrejöttük művészi voltára került a hangsúly.

A német lexikonokban a *graphische Künste* a sokszorosítási eljárásokat jelentette. 1907-ben *Meyers Conversationslexikon* szócikke és 1911-ben a *Brockhauslexikon* is a sokszorosító eljárásokat érti a *graphische Künste* kifejezés alatt. A sokszorosító technikák megnevezése volt: „minden reprodukációs eljárás, amelyen keresztül írást, képet vagy rajzot nyomtatnak. Fametszés, litográfia. Acél- és rézmetszet, újabban galvanográfia, fotólitográfia, fénynyomás, cinkográfia, autotípia, stb.”⁴⁴ Az 1906-ban kiadott *Lexikon der gesamten Technik und ihrer Hilfswissenschaften* szócikke azonban már a szigorúan vett eljárásokon túl is értelmezi a fogalmat: „..... Némelyek, mint a fametszet, a rézkarc, a rézmetszet és a művészlitográfia, a képzőművészethez tartoznak, legnagyobb részben azonban a reprodukációs művészetekhez, amelyek tehát mechanikus, vagy fotómechanikus módszerekkel dolgoznak.”⁴⁵

A német *Graphik* szó is a *Druckgraphik*, azaz nyomtatott grafika értelmében volt használatos. Hans W. Singer 1914-ben a modern művészi sokszorosított grafika történetét áttekintő könyvének bevezetőjében a művészi grafikát *graphische Kunst*-nak illetve *schwarzweisse Kunst*-nak, azaz fekete-fehér művészetnek nevezte. Művének *Die moderne Graphik* címet adta.⁴⁶ 1922-ben Curt Glaser *Graphik der Neuzeit* című művét azzal a megállapítással kezdte, hogy noha a grafika szó a görög eredeti után minden leírtat jelent (alles geschriebene), a nyelvhasználat leszűkítette jelentését a nyomtatott művészet művei, rézmetszetre, rézkarcra, litográfiára és fametszetre.⁴⁷

A *grafika* szó jelentése a korabeli magyar szótárak szerint is a sokszorosítással függött össze. 1894-ben a *Pallas Nagy Lexikona* szerint a „grafikai művészetek”: „általában a sokszorosító művészetek és iparágak”. A lexikon többféle csoportosítási lehetőséget is közöl: Az első megoldás lehet három csoportra osztani, xilo-typográfia (fametszés-könyvnyomtatás), kalkográfia (rézmetszet) és litográfia, amelyekhez újabban a fényképészet is csatlakozott. Ez a felosztás egyértelműen a nyomdai sokszorosításra utal, mivel három, illetve négy olyan eljárást sorol fel, amelyekkel a reprodukálást végezték a 19. század utolsó harmadában. Egy másik lehetőség a grafikai művészetek két részre osztása aszerint, hogy „kézimunka-e a létrehozó (rajzolás, metszés, vésés) vagy fizikai és kémiai folyamatok a létrehozó tényezők”. Itt döntő a mechanikus vagy fotómechanikus úton történő előállítás különbsége. Ezután sorolta fel a szócikk szerzője a hagyományos hármas felosztást: dombornyomás, mélynyomás, síknyomás. A szócikk szerint „negyedik ágát képezik a grafikának azok a sokszorosított dolgok, amelyeket a fény és a kémia segítségével, a mechanika teljes kizárásával állítanak elő,”⁴⁸ azaz maga a fotográfia.

1913-ban a *Révai Nagy Lexikon* kevésbé részletezve, de ugyanilyen jelentést adott a *grafikai művészeteknek*: „általában azok a művészeti és technikai eljárások, amelyekkel írást v. képet sokszorosítanak”. A felosztásban a hagyományos, magas-, mély- és síknyomást jelölte meg.⁴⁹ Ugyanakkor külön, rövid szócikkben foglalkozott a *grafikával*: grafika gyűjtőneve az írás, rajzolás és festés művészetének.⁵⁰ A *Révai Nagy Lexikon*ban tapasztalható ellentmondások éppen az 1894 és 1913, a két lexikon kiadási ideje között eltelt időben végbement változásokat, illetve terminológiai bizonytalanságokat tükrözik.

A francia és német szakterminológia tehát műfajjá mélyített egy korábban csak technikaként ismert eljárást, párhuzamosan azzal a folyamattal, ahogyan az új műfaj, a művészi grafika megszületett. A magyar szóhasználatban is felfedezhető az erre irányuló tendencia, ám a külföldi példánál következtelenebb módon.

c. Grafika – „minden képes ábrázolás... – az olajfestményen kívül”.⁵¹

Az első *grafikai* kiállítást 1900-ban rendezte a Nemzeti Szalon, amelyen sokszorosított és egyedi grafika egyaránt szerepelt.⁵² A kiállítás bevezetőjét Ráth István írta, ebben azonban grafika megnevezés alatt kizárólag a sokszorosított grafikáról szólt.⁵³ A rendezés mindazonáltal igyekezett elkülöníteni a sokszorosított grafikát és az egyedit: a második teremben, melynek címe *Grafikai művek és vázlatok* volt, túlnyomó többségében egyedi műveket állítottak ki, míg a harmadik teremben, amely a *Grafikai művek* címet viselte, túlnyomórészt nyomtatott grafika szerepelt. 1903-tól ezeket a grafikai tárlatokat évente rendezték meg a Nemzeti Szalonban, 1903-ban és 1904-ben azonban a talán pontosabbnak ható *Vízfestmény-, rajz- és metszetkiállítás* címen, majd 1905-től ismét *Grafikai kiállítás*ként.

Az Országos Képtár már 1898-tól rendezett üttörő sokszorosított grafikai tárlatokat, ezeket azonban a művészi grafikához korábban társított metszet kiállításoknak nevezték, minthogy a kiállított anyagban egyedi technikák értelemszerűen nem szerepeltek. A tárlatok címei a hagyományos, általában rézmetszetet jelölő metszetkiállításoktól annyiban tértek el, hogy „modern metszet” kiállításnak neveztettek. A Szépművészeti Múzeum 1907-től indított kiállításainak már a *Grafikai Osztály kiállításai* címet adták.

Diener-Dénes József az 1900-as párizsi világkiállítás után kiadott albumban a képzőművészeti kiállítást összefoglaló ismertetőjében külön alfejezetben foglalkozott a grafikai művészetekkel, amelyek között csak a nyomtatott grafika szerepelt.⁵⁴

Olgyai Viktor 1902-ben *A grafikai vonalról* címmel közzétett tanulmányában nem a rajzművészetről, hanem a rézmetszés és rézkarolás jellegzetességeiről, történetéről értekezett. Szóhasználatában a grafika valójában csak e két mélynyomási technikát fedi, a többi szintén mélynyomású technikát, a mezzotintát, aquatintát, roulette-t (görgő) és vernis-mou-t (lágyalap) a grafika segédtechnikáinak nevezte. A cikk tulajdonképpen tárgya, a grafikai vonal, a rézmetszet és rézkarc eltérő vonalhasználatára utal. Olgyai a metszés, vésés és a karolás közti különbözőségekből vezette le az általuk elért hatások különbözőségét, valamint a rézkarc diadalát a rézmetszet felett: „a metszet az elvont, nagyterű, monumentális festészet kísérője, a karc pedig inkább a realisztikus, fényt és színt kereső.”⁵⁵ Olgyai még tovább is vezette ezt a gondolatmenetet: „Azért van a vonalnak oly kizárólagos és jelentőségteljes szerepe a mai grafikában, mivel nem gépies eszköz bizonyos művészi hatások létrehozásában, hanem közvetlen szuggesztív tényezője a művész érzésének. Nem annyira a kéz teremti meg őt, mint inkább a művész illeték fantáziájának ízlése, lelkének érzékenysége.”⁵⁶ Olgyai 1907-ben *A grafikai technikák* címmel füzetet adott ki,⁵⁷ amelyben a sokszorosított grafika technikáit mutatta be, elsősorban itt is a mélynyomásra koncentrált, de röviden ismertette a fametszetet és a litográfiát is. Mint itt felpanaszolta: „mily bizonytalanok nagyobbára a grafikai fogalmak. A fametszet, kőrajz, rézkarc és rézmetszet a műkedvelők előtt is többnyire csak «képek» nevei, melyekről tudják, hogy nyomtatás útján jönnek létre.”⁵⁸

Az 1901-ben éppen Olgyai által kezdeményezett, ám hamar elhalt Grafikai Egyesület is a sokszorosító művészet érdekében jött létre,⁵⁹ csakúgy, mint a végül 1908-ban megalakult utódja, a Magyar Grafikusok Egyesülete. Mégis, a Magyar Grafikusok Egyesületének 1910-ben, a Művészklubban rendezett kiállításán egyedi grafikai művek is szerepeltek a sokszorosítottak mellett.

Czakó Elemér 1909-ben rögzítette a grafika aktuális jelentését: „Grafika neve alá [...] általában nem csak a sokszorosító művészet alkotásait sorozzák, hanem a kézrajzot, a pasztellt és néha az akvarellt is egy kalap alá veszik vele. Pedig a graphéin szó (=írni, rajzolni) értelme kizárja a vízfestést, esetleg beleír a pasztell, sőt a rajzot is fedi, ezek ellenére, leginkább és legáltalánosabban ma eltörlődött jelentésében szokás venni a grafikát, a közhasználat azonosítja a kifejezést a sokszorosító művészetekkel.”⁶⁰ Ugyanennek a kiállításnak a kapcsán Lengyel Géza azt hangsúlyozta, hogy „A fogalomnak immár kevés köze van a grafithoz, a ceruzához, sőt azt sem lehet mondani, hogy a vonalé, az egyszerű vonal a fő alkotóeleme, hiszen el-el tűnik a képecskén az éles kontúr, válik elmosódott, lágy átmenetté, bizonytalan folttá.” A sokszorosított grafika értékesebb voltát éppen a rajzzal, a vázzal szemben Lengyel így határozta meg: „létrejöttében valószínűleg része van annak, hogy a nyomtatás, a reprodukálás maga is kiválasztó folyamat. Sok gyenge ötlet, halványabb szín, vértelenebb szülött megsemmisül, mielőtt a lapra jutna. Sokról nyomtatás közben derül ki, hogy nem érdemel nyilvánosságot. Ami élénk kerül, az bizonyos szűrőn keresztül ment...”⁶¹

Összességében megállapíthatjuk, hogy a korszakban azokat a műveket, amelyekre igaz volt a megállapítás, hogy „minden képes ábrázolás...” – az olajfestményen kívül⁶², a közhasználatban összefoglalóan grafikának nevezték. Ugyanakkor a múzeumi szakemberek és főleg maguk a művészek *grafika* alatt csak a művészi sokszorosítást és az azzal összefüggő tevékenységeket értették. Amikor kifejezetten sokszorosított grafikáról szóltak, a jelző elhagyásával csak grafikát emlegettek. Szimbolikus lehet számunkra, hogy a Mintarajziskola 1906-ban indult sokszorosító technikákat oktató tanfolyama a Grafikai szaktanfolyam nevet kapta.

A két háború között, a művészi grafika virágkorában már ebben a rögzült jelentésében használták a grafikát. Novák László (1873–1942), a neves nyomdász, számos nyomdászattörténeti kézikönyv szerzője 1928-ban így fogalmazott: „A szellemi és művészeti termékek mechanikai sokszorosításának mindama módjait foglaljuk össze a grafikai sokszorosító művészetek és iparágak vagy igen gyakran a rövidebb grafika, avagy még egyszerűbben csak a magyar nyomdászat elnevezéssel, amelynél a sokszorosítás nem közvetlenül az eredeti műről történik, [...] hanem közvetve: az eredetinek alapján készült nyomtatóformáról. Szűkebb értelemben a grafika szó ugyan rajzot, rajzművészetet jelent – a festménnyel, a festőművészettel ellentétben.”⁶³

Nagy Zoltán a magyarországi litográfia 19. századi történetét összefoglaló művében szintén a nyomtatásban látta a grafika lényegét: „A rajzot régebben grafikának hívták (görög eredeti = írok, rajzoló), de a grafika szó jelentése leszűkül: ma már csak a rajznak vagy festménynek mechanikai vagy kémiai úton történő sokszorosítására használják. Tehát a mai szóhasználat szerint lényegéhez hozzátartozik a nyomtatás útján való sokszorosítás, míg valamely eredeti művészi alkotásnak kézzel történő, újabb példányban való előállítását másolatnak nevezzük.”⁶⁴

Varga Nándor Lajos rézkarcoló művész, szakíró szerint a grafikának a nyomtatás „a lelke. Grafika nyomtatás nélkül nincs, aminthogy festmény festés nélkül sem. A nyomtatás lényege azonban a művész munkájába kapcsolódik. A művész saját maga készíti a nyomtató formát, vési mintázatait a fadúcba, vagy rézlemezbe. Ez az, amit másolni lehetetlen, s ez teszi eredetivé a művet.”⁶⁵

A mai használatában a grafika a muzeológiában ismét minden papíralapú művet jelent. Míg a külföldi múzeumokban általában külön gyűjteményt képeznek az egyedi illetve a sokszorosított grafika alkotásai, addig Magyarországon a Grafikai Gyűjtemény megnevezés az általános, ahol mindkét műtípust egyszerre gyűjtik.⁶⁶ Ennek is történeti okai vannak, hiszen a Szépművészeti Múzeum korai leltárkönyveiben sem vált szét az egyedi és a sokszorosított grafika, egymás mellett, szerzeményezési sorrendben szerepelnek, folyamatos számozással, külön megjelölés nélkül. A

grafika a mai múzeumi szaknyelvben ezt a második jelentést vette át, a múzeumok a papíralapú műveket „Grafikai Gyűjteményekben” őrzik,⁶⁷ a grafikai kiállításokon sokszor egymás mellett szerepelnek a rajzok, vízfestmények, sokszorosított grafikai művek.

Megjegyzendő ugyanakkor, hogy a jelenleg dolgozó grafikusművészek ma is a századelőn használt jelentésben értelmezik a grafikát. Számukra az ma is a sokszorosító technika használatával létrejött eredeti lapok művészete.⁶⁸

d. Sokszorosítás és eredetiség

A kezdetben metszetként azonosított egyes lapok lassanként a grafika nevet kapták. Az Országos Képtár metszetgyűjteményének kezelésével megbízott Térey Gábort Wlassics a „graphical tárgyak” rendezésével bízta meg, ám az első e tárgyban rendezett kiállítás, mint arról már volt szó, a *Modern metszetek* címet viselte. A Képtár „graphical” tárgyai valóban túlnyomórészt 15–18. századi metszetekből álltak. A modern sokszorosítási technikák, elsősorban a rézkarc azonban már nem metszetek voltak, hiszen a magyar megnevezésben a technikai különbözőséget éppen a rémetszet–rézkarc megnevezés tisztázza (Kupferstich–Radierung, engraving–etching, burin [taille-douce]–eau-forte. A francia szaknyelvben létezik a *gravure*, amely mindkettőt jelenti.). A mélynyomású technikákat így összefoglaló néven nem emlegették. A magas- és síknyomás újjáéledésével a „metszet” még kevésbé volt alkalmas az általános megnevezésre.

Az 1890-es évek végétől kezdve a reprodukív és nem reprodukív sokszorosított grafika elkülönítésére a francia *estampe originale* magyar formáját használták, ám nem „eredeti nyomat”-ként, hanem a technika megnevezésével együtt „eredeti rézkarc”, „eredeti fámetszet”, vagy „eredeti litográfia” (illetve „eredeti” aquatinta, mezzotinto, algráfia, stb.) névvel illették a lapokat. Ez a megnevezés viszont felvetett egy sor kérdést, amely az „eredeti” fogalmához párosult képzetek és a sokszorosításból adódó többpéldányúság ellentétéből adódott.

A korabeli szerzők hangsúlyozták, hogy a sokszorosítás olyan technikai közbeiktatás, amely feltétlenül szükséges a mű létrehozásához, ugyanakkor nem jelent mást a készülés folyamata szempontjából, mint mondjuk a bronzöntvények esetében az öntőforma. Az eredetiség és többpéldányúság ellentmondásának feloldására a művész saját kezűségét emelték ki, azaz azt a készületi folyamatot, amelynek során a művész maga készíti el a nyomóformát (vagy legalábbis az ő e célra készült rajza alapján készíti el a metsző), valamint a levonatok aláírt voltát. Ráth István 1900-ban a Nemzeti Szalon *Grafikai kiállításának* kapcsán így magyarázta el a közönség számára a problémát: „De hát *eredeti* műalkotásoknak tekinthetjük-e ezeket a karcokat és litográfiákat, miket nem csupán egyetlen példányban húznak le a fémlepről vagy köről? Az a fémlemez vagy preparált kő, melyen a negatív rajz készül, önmagában nem műtárgy, csak művészi eszköz arra, hogy a pozitív képet előállítsa. Tehát minden levont kép *eredeti*. (...) Hogy pedig még jobban fokozzák a levonatok értékét, a példányok számát rendesen megszorítják. Csak korlátolt számú levonatot készítenek, aztán a lemezt vagy követ alkalmatlanná teszik a további nyomásra. A példányokat megszámozza a művész és aláírja. Ezzel biztosítva van az egyes példányok ritkasága és belső értéke.”⁶⁹ (Kiemelés az eredetiben.)

Az eredetiség problémája azonban nem olyan egyszerű, mint azt a fenti idézetben olvashattuk. A művész saját kezűsége sok esetben csak a rajz elkészítéséig terjedt, rajza után pedig a litográfus, vagy metsző készítette el a nyomóformát. Hans W. Singer megvetően említi 1914-es művében, hogy Manet rézkarcai Félix Bracquemond maratta ki, így azok nem is tekinthetők „eredeti” rézkarcoknak.⁷⁰ A nem saját kezűleg alkotott nyomatok legtöbbször a színes litográfia köréből került ki. Mivel a litográfia technikája alkalmas szinte bármilyen grafikai technika hű sokszorosítására, és alkalmazásához nem kell különösebben tisztában lenni az eljárás fortélyaival, a művész tulajdonképpen bármilyen rajzot litográfáltathatott. Ezt használta ki André Marty 1893 és 1895 között kiadott *L'Estampe originale* című albumai készítésekor. A résztvevők közül nem

kevesen az ő felkérésére rajzoltak először litográfia számára, és nem mindenki rajzolt egyenesen a köre – minthogy az nem is volt elvárás – hanem autográf papírral (átnyomással) készült el a levonat. Marty nem tett különbséget, eredeti litográfiának tekintette mindkét típust, hiszen lényegüket tekintve egyek is voltak: eredeti litografált lap céljából készültek. André Mellerio 1898-ban viszont kritizálta ezt a művésziellen hozzáállást és felhánytorgatta a színes litográfia „elzüllesztését”.⁷¹

Mindezek az ellentmondások és problémák, amelyek a művészi sokszorosított grafika értékének meghatározásánál felvetődnek, később arra sarkallták a szakembereket, hogy pontos szabályozással állapítsák meg az eredetiség kritériumait a sokszorosítás esetén.⁷²

e. Funkció szerinti szétválasztás – képgrafika és tervező grafika

A modern iparművészet körébe a korszakban egyre inkább bekerültek a korábban nyomdászattal összefüggő tevékenységek, a könyvdiszítés, tipográfia, a reklámyomtatványok, aprónyomtatványok, plakátok. Ezeket leggyakrabban színes litográfiában, vagy könyvnyomdai úton sokszorosították. Az iparművészet fogalmának kiszélesedése, az Arts and Crafts eszmeiségének terjedése, valamint a növekvő kereskedelmi igények folytán ezeknek a nyomtatványoknak a tervezése is művészi feladattá vált. A művészeti szakírók bábáskodása mellett a nyomdászok művészi oktatásban részesültek, hogy munkájukat a kellő színvonalon láthassák el, és együttműködtek az erre fogékony festőművészekkel, akik belevágtak az addig számba sem vett mindennapi tárgyak esztétikai átalakításába, esetünkben a sokszorosított grafika alkalmazott felhasználásába. A szaklapok pályázatok kiírása útján igyekeztek kedvet csinálni a művészeknek az új médiumban való alkotáshoz. Az okmánybélyeg-, címlap-, meghívó-, kotta-, és leginkább plakáttervezés lassanként művészi feladattá vált. A terveket sok esetben közölte a *Magyar Iparművészet*, a kész műveket az Iparművészeti Múzeum tematikus tárlatokon mutatta be. A szakírók cikkeiben propagálták az iparművészeti tervezést a művészek és egyben a közönség számára is. Ezekben a publikációkban a kereskedelem számára történő tervezés besorolódott az iparművészet fogalma alá, pontos megnevezést azonban nem kaptak.

A festőművészek azonban gyakran mutatták be terveiket képzőművészeti grafikai kiállításokon, sokat közülük a Szépművészeti Múzeum vásárolt meg. Az alkotások között nem választották szét tudatosan a funkcionális, felhasználásra készült műveket és a művészi grafika termékeit. Mindebből következik, hogy pontos megnevezést sem adtak nekik. Sem az iparművészetről, sem a képzőművészetről nem választották le ezt a műcsoportot. A nyomdászatból kiindulva „merkantil” grafikának, vagy a kereskedelemmel való összefüggése miatt üzleti grafikának nevezték, művészek által tervezett típusait pedig rendeltetésük szerint plakátnak (falragasztaknak), címlapnak, meghívónak, stb. Radisics Jenő 1898-ban a „művészi ipar számára való tervezésnek” nevezte a művészek közreműködését a reklámyomtatványokban, konkrétan a plakáttervezésben.⁷³ 1900-ban Diener-Dénes József, összefoglalva a párizsi világi kiállításon bemutatott magyar képzőművészeti anyagot, a plakátokról is szólt néhány mondatot. Különös módon nem a következő cikkely, „A grafikai művészetek” közé illesztette be mondandóját, hanem „A rajzoló művészet” cím alá. Megállapítása a kortárs tendenciát tükrözi: „A plakátművészet a művészet és az alkalmazott művészet között lebeg. Ez a különbség csak terminológiai különbség, értelme már nincs, mégis szerte elfogadják, mert öröklött distinkciókkal az új okosság nehezen tud megbirkózni...”⁷⁴

Czakó Elemér 1909-ben hosszú elemzést publikált a *Magyar Iparművészetben A dekoratív grafika mai állása* címmel.⁷⁵ Ebben törekedett a művészi grafika válfajainak elkülönítésére. Noha erőfeszítéseit nem koronázta siker – szóhasználatuk sok esetben következetlennek és kuszának tűnik, az alábbiakban mégis megkísérlem értelmezni az általa használt fogalmakat, mivel okfejtésének számos pontján funkciójuk szerint választja el a műveket.

Írásának címét Czako a következőképpen magyarázza: a dekoratív grafika annyi, mint alkalmazott grafika. Alkalmazott alatt „mindazt a sokszorosított vagy sokszorosításra alkalmas művet értjük [...] minden különösebb kodifikálás nélkül, amelyben a természet utánzása nem öncél, amelyben a művészi jelenség tartalomban és formában kifejezett vonatkozásokat árul el *technikához és rendeltetéshez*.” (Kiemelés tőlem F.E.) Az alkalmazás itt tehát a természethű ábrázolásmóddal szemben fogalmazódik meg: „minden olyan kompozíciót hajlandóak vagyunk dekoratívnak minősíteni, amelyben az elrendezés, a beállítás, a forma és a szín valamely külső elv után igazodik.” Ezután tovább megy és a *l'art pour l'art* dogmájából való kilépéssel azonosítja azt az alkotó folyamatot, amelynek során a művész „elfogad valamely korlátozást, (...) az *alkalmazkodó* művészet útjára lép.” (Kiemelés tőlem F. E.) Az „alkalmazkodást” két tényezőben látja: a technikához való alkalmazkodásban, illetve, hogy a „művész célt és rendeltetést is figyelembe kénytelen venni.” A célok között említi amikor a művész „a nagy tömeghez szól”, azaz kereskedelmi céllal készíti művét, illetve az illusztrátor feladatát, akit tartalmi vonatkozások kötnek. A technika és cél szerinti alkalmazkodás összemosása fogalmazódik meg a következőkben is: „a technika, az előadás módja, célja és tartalma mind-mind dekoratív értelemben befolyásolhatják a grafikát.” Walter Crane könyvművészetéről szólva éppen ennek dekorativitását dicséri: „olyan nagy dekoratív egységbe foglalni rajzot, betűt, címlapot, béléspapírt, sorokat és oldalakat egy ugyanazon könyvben senki sem tud, mint éppen ő.” A litográfiáról szólva külön említette a plakátot, könyvcímlapot és merkantil grafikát, a dekoratív grafikával a legcsekélyebb összefüggésbe sem hozva őket. A francia dekoratív grafika kapocsán megjegyezte, hogy ha „reklámot szolgál” sem tolakodó, és „tartós értékű dekoratív jelleget zár magába.” Az eddigiek alapján azt hihetnők, hogy Czako „dekoratív grafika” alatt pusztán a stilizáló, vonalra-foltra redukáló, a természethű ábrázolástól eltérő megfogalmazást érti, sokszor zavarosnak ható fogalomhasználata pedig ennek a formanyelvnek a tervező (alkalmazott) grafikában való alkalmazásából fakad. Ám elemzésének végén „dekoratív grafikai szakosztály” felállítását sürgette az Iparművészeti Iskolában, „amely osztállyal egyszerre nagyot fog lendülni a mindennapi életünkbe iktatható *igazi demokrata grafika*. Az új szakosztály gerince nem is lehet más, mint a litográfia és a tipográfia.” (Kiemelés tőlem F.E.) Az egy évvel később, 1910-ben létrejött grafikai szakosztály az Iparművészeti Iskolában valóban a tervező grafika magas szintű oktatását vállalta magára. Czako végkövetkeztetése a kereskedelmi grafika demokratikus jellegére utal, e gondolata az 1890-es évektől a francia iparművészet megújítását célzó törekvésekkel rokon. Czako okfejtése szerint tehát a dekoratív grafika egyszerre jelenti a stilizáló tendenciákat és az alkalmazott grafikát.

Czako fogalmait nem vette át a művészeti irodalom. A meghívó-, plakát- címlap- és egyéb terveket az iparművészet többi területétől az alkalmazott grafika név alatt szokás elkülöníteni (*Gebrauchsgraphik – angewandte Kunst, decorative art, applied art – graphic design, art décoratif, art appliqué – graphisme*).

Az alkalmazott grafikát ma művelői a külföldi szaknyelv alapján tervező grafikának nevezik és a Moholy Nagy Művészeti Egyetem (Korábban Iparművészeti Egyetem) Tervezőgrafika Tanszékén, illetve a Képzőművészeti Egyetem tervezőgrafika szakirányán oktatják.

A korszakban végül „eredeti” lapokként számon tartott művészi grafikai alkotásokat a mai grafikusok képgrafikának nevezik, oktatása pedig a Magyar Képzőművészeti Egyetem Képgrafika tanszékén történik. A korábban Sokszorosító Grafika nevet viselő tanszék 2000 óta működik Képgrafika Tanszék néven.

Az 1890-es évek elején tehát a reprodukív grafikát a sokszorosító iparágak, művészi sokszorosítás, illetve sokszorosító művészet névvel illették. A művészi grafika megszületésekor, az 1900-as évektől kezdtek grafikának nevezni, noha a grafika fogalma sok szempontból tisztázatlan volt, és maradt a vizsgált korszak egészen át. A fogalmi fejlődés nyomon követése egyben a műfaj útkeresésének, magára találásának történetét is felkínálja az értelmező számára, rendkívül

megnehezíti azonban a pontos fogalmazást. A tervező grafika pontos kifejezés, de tervező grafikusokat feltételez, ami a korszakra vonatkoztatva nem lenne helytálló, lévén, hogy ezzel a megszületőben lévő új műfajjal festők, illetve nyomdászok foglalkoztak. A ma képgrafika néven emlegetett művek létrejöttében sokszor új, digitális technikák játszanak szerepet, művelői egészen másképp viszonyulnak a sokszorosítás hagyományos technikáihoz, mint elődeik.

Dolgozatomban ezért a tervezőgrafika körébe tartozó műveket továbbra is alkalmazott grafikának tekintem, míg az önálló sokszorosított grafikai lapokat a művészi grafika, vagy művészgrafika névvel illetem.

IV. Európai művészi grafika 1850 után

A művészi grafika történetének összefoglalásakor a szakirodalom¹ hangsúlyozza a sokszorosítás mesterséggé válását a 19. század elejére. A közönség és sokszor a kritika a grafikai sokszorosításban a reprodukciót, a könyv- és újságillusztrációt, a karikatúra nyomdai kivitelezésének eszközt látta, a litográfia és fametszet nyomdászati felhasználása miatt. A korábbi századokban képzőművészeti alkotásokat reprodukáló rézmetszetet, fametszetet magas színvonalú mesterségnek tartották. A metszők tevékenységében, mint láttuk nem gépies, lelketlen másolást láttak, hanem a készítő egyéniségét is felmutató „műfordítói” aktust. Ugyanakkor ennek a fordítói folyamatnak megvoltak a kialakultak a kötött formái, stílusa – J.R. Ivins szavaival – szintaxisa,² amelytől a metszők soha nem tértek el, amely gyakorlatilag lehetetlenné tette az önálló műalkotást, és amely meghatározta a 19. század közepének vizuális kultúráját.

A fametszetet Csipkerózsika-álmából Thomas Bewick ébresztette fel a 18. század végén, megváltoztatva a fametszés addigi gyakorlatát, felfedezte, hogy a rézmetszésnél használt metszőkést a fára is lehet használni, amennyiben a fa felülete nem párhuzamos, hanem merőleges az érezetre. Bewick áttért a hosszirányban elvágott fából készített lapdúcra (lapmetszet) a keresztirányú harántdúcra (harántmetszet, száldúc). Bewick legismertebb munkája a *The History of British Birds* (1797), amelynek szövegét ő írta és tudományos igényű illusztrációit ő metszette. Találmánya hamar elterjedt, a 19. századi napilapok, népszerűtűvé váló humoros lapok (*Fliegende Blätter*, *The Punch*, stb.) a harántmetszetet használták leggyakrabban illusztrációk, rajzok, karikatúrák közlésére. A harántmetszés lehetővé tette a festmények hű reprodukcióját és nagy tömegben történő sokszorosítását. Ennek az eljárásnak a során a művész és a metsző szerepe elvált egymástól, sőt, a művész gyakran egyáltalán nem vette figyelembe a fa sajátosságait, így a metszőmesternek minden ügyességére, virtuozitására szüksége volt ahhoz, hogy képes legyen fametszetben visszaadni a művész invencióját.³ Ugyanakkor a nyomdatechnika fejlődése, az eljárás viszonylagos olcsósága, és a 19. század folyamán kialakuló „kép-éhség” megteremtették a sokszorosításnak eme iparágát, amelynek a művészi fametszethez már nem sok köze volt. Franciaországban Gustave Doré szerzett népszerűséget több, mint tízezer fába vésett harántmetszetű illusztrációja révén, amelyek éppen a sokszorosítás révén tudtak széles körben hatást gyakorolni. Doré műveit a korszak legkiválóbb fametszői (Adolphe François Pannemaker, Héliodore Pisan) kiviteleztek. A kritika éppen gépies, reprodukzív jellegét nem kedvelte Doré illusztrációinak és eljárását művészetlennek találták,⁴ pedig Doré rajzait kifejezetten a fametszetű sokszorosítás igényeihez igazodva, eleve fametszésre szánva készítette.⁵ Németországban Adolf Menzel és Alfred Rethel foglalkoztak harántmetszettel. A harántmetszést az 1870-es évektől a fotomechanikus eljárások fokozatosan kiszorították a tömeges sokszorosításból, mivel technikai akadályok nélkül, a legnagyobb hűséggel lehetett visszaadni általuk bármilyen vonalas, tónusos, vagy akár színes kompozíciót.

A litográfiát, a legkésőbb feltalált sokszorosítási technikát Alois Senefelder 1798-ban kísérletezte ki Münchenben. A könyvnyomtatásnak azonnal rengeteg, technikák szerint elkülönülő válfaja alakult ki, amelyek szinte bármely egyedi rajztechnika sokszorosítását lehetővé tették, ezek nagy részét még maga Senefelder találta fel.⁶ Senefelder elsősorban ipari felhasználásra szánta találmányát, amelynek szabadalmát már igen korán, 1801-ben eladta Angliában,⁷ majd Bécsben ugyanebben az évben privilégiumot kért litográfiai intézet nyitására, amit 1803-ban kapott meg.⁸ Az, hogy a litográfiát a művészek is hamar megkedvelték, mint technikát, annak volt köszönhető, hogy míg a többi sokszorosítási technikánál komoly szakmai előtűdimok és gyakorlat szükségeltetik a nyomatok előállításához, a litográfiai köre, megfelelő előkészítés után a művész közvetlenül rajzolhat. A Senefelder által kikísérletezett technikákat azóta is változatlan formában használják, az egyszínű és tónusos könyvnyomatok előállítására.

Egy rövid, a francia romantikához köthető időszakról eltekintve, amikor nagy festők ismerték fel a litográfiában rejlő művészi kifejezési lehetőségeket (Goya, Géricault, Delacroix,

Dévéria, Décamps, Angliában Richard Parkes Bonington) a litográfia is a nyomdai, nagy mennyiségű képi sokszorosítás eszköze lett a 19. század közepére. Az utókor szemében talán legjelentősebb képviselője, Honoré Daumier (1808–1879) volt az egyetlen, aki majd ötven éven át, hétről hétre készítette zseniális könyvműveit. Daumier litográfus-nyomdászról lett festő és szobrász, megélhetését azonban 1828-tól haláláig a Charivari-ban és sorozatokban megjelent humoros, szatirikus litográfiák biztosították. Rajzai egy-egy társadalmi jelenséget vagy csoportot pécéztek ki, keményen bíráló hangvételű politikai karikatúrái pedig a cenzorok munkája révén több ízben börtönbe juttatták. Daumier nagy hatású összefoglaló, sommázó stílusa abból is adódott, hogy „mivel minél többet és gyorsabban kényszerült termelni, kialakított egy egyre szabadabb tömörítő stílust, egyre szűkszavúbb, egyre kifejezőbb rajzot”.⁹ Jean Laran ezt a stílust egyfajta „fekete-fehér impresszionizmusnak”¹⁰ nevezi. Noha Daumier 1828 óta folyamatosan publikálta litográfiáit, részben a populárisnak számító újságokban való megjelenés illetve a sokszor sajnálatosan rossz minőségű nyomás miatt széles körű hatása ekkor a litográfia művészi használatára nem volt. Az 1870-es évektől újjáéledő egyszínű könyvnyomtatás új mesterei közül Edouard Manet és Edgar Degas viszont már Daumier művészetének hatása alatt kezdtek litografálni.

A sokszorosító technikáknak a nyomdai felhasználás okozta hanyatlása után, vagy még inkább közben, Franciaországban indult meg az a változás, amelynek eredményeként megszületett a modern művészi grafika. Ennek kezdete az angol terminus szerint az *etching revival*, azaz a rézkarc újjászületése volt. Jean Laran ugyan 1959-ben kijelentette, hogy a rézkarc művészetét nem kellett „feléleszteni”, mivel az már háromszáz éve élt és virult,¹¹ mindazonáltal tagadhatatlan, hogy a 19. század 50-es éveitől kezdve igen határozott változás indult meg, először a rézkarcolás területén. A fotómechanikus eljárások terjedése a korábban reprodukálásra használt technikákat felszabadította az ebből adódó mesterségbeli kötöttségek alól, így azok elszakadtak a tradícióitól és kidolgozott szintaxisuktól, és új művészi kifejezések lehetőségét teremtették meg. A változás Franciaországból és Angliából indult el az 1850-es évektől, nem jelentette azonban a művészi grafika helyzetének azonnali megszilárdulását. Claude Roger-Marx *La gravure française* című 1939-ben megjelent összefoglalójában azt írta, hogy valahányszor a grafikai művészetek léte veszélybe került, mindig a festők és írók összeesküvésének köszönhetette a megmenekülését, vagyis egy szűk elit erőfeszítéseinek, akiknek sikerült leküzdeniük a nehézségeket, a művészek, kiadók, műkereskedők elbátorítatlanodását.¹² A Franciaországban újjászületett eredeti művészi grafika, az *estampe originale* útját olyan neves művészek és kritikusok, műkereskedők egyengették, mint Théophile Gautier, Charles Baudelaire, Alfred Cadart, Philippe Burty, a Goncourt fivérek, Roger Marx, André Marty, Ambroise Vollard, és még folytathatnánk a sort.

A közönség körében a művészi grafika csak az 1890-es évektől kezdve lett népszerű. Ehhez szükséges volt a művészek egyesületbe tömörülése, valamint a művészeti írók, kiadók fent említett erőfeszítései, amelyek egyben arra is irányultak, hogy az addig kisművészetként számon tartott művészeti műfajok azonos rangot vívjanak ki, mint a hagyományos nagyművészetek. A művészi grafika szempontjából is alapvető jelentősége volt az Angliából indult Arts and Crafts mozgalomnak, valamint az ennek nyomán elterjedő ösztönművészeti törekvéseknek, amelyek a művészi grafika műfajának megszilárdulását és a képzőművészetekkel egyenrangúvá válását alapozták meg. Ez a folyamat a festők részvétele, a *peintre-graveur* fogalmának megszületése folytán tudott igazán végbemenni. A művészi grafika formanyelvének kialakulását viszont egy másik tényező, a japán fametszetek megismerése és művészi tanulságainak befogadása segítette, az 1870-es évektől, amikor az impresszionista mesterek kezdték grafikai tevékenységüket. A japán fametszeteknek Franciaországban a rézkarcoló Félix Bracquemond volt például nagy gyűjtője, aki Manet-t, Degas-t stb. megismertette velük, de Whistler művészetének is egyik alapvető forrása a japán fametszet művészet. A japán nyomatok hatása érvényesült a színes litográfia 1890-es években történt újjászületésekor, amikor a szecesszió stílustörekvései szorosan összekapcsolódhattak a japán képkultúrával. Ennek legpregnansabb példája a plakátművészet megszületése volt Franciaországban, amelyet az alkalmazott műfajok közül elsőként fogadott el a művészeti kritika,

részben Jules Chéret, majd Henri de Toulouse-Lautrec és más, kitűnő plakátművészek tevékenysége nyomán.

1. A rézkarc újjászületése, az „etching revival”

A rézkarc iránti érdeklődés összefüggött Rembrandtnak a 19. század első felében Franciaországban kialakuló kultuszával.¹³ Bár művei és személye mindig is népszerűek voltak, kifejezett kultusza a kánon ellen kibontakozó lázadásban, az anti-akadémizmusban gyökerezett és szorosan kapcsolódik a realizmus történetéhez. Rézkarcaira (1-2. kép) elsőként új szemmel a barbizoni mesterek figyeltek fel, akik Rembrandt nyomán kezdtek tájképeket rézlemezre, illetve Camille Corot esetében a fotográfia technikai vívmányait kihasználva üveglemezre karcolni (üvegkarc, *cliché-verre*)¹⁴. Corot, Millet, Daubigny (3. kép), Rousseau (4. kép) mintát találtak saját spontán, természet utáni közvetlen tájbrázolási szándékaikhoz Rembrandt vázlatos, részletezéstől mentes, nagyvonalú, az apró részleteket mégis felidézni képes rézkarcaiban. A műkritikusok és a barbizoni mesterek csodálatának hatására alakult ki az a közvélekedéssé vált vélemény, hogy Rembrandt „a” rézkarcoló, akinek ez a technika egész művészi voltát köszönheti. Charles Blanc 1867-ben megjelent könyvében egyenesen így fogalmazott: „Valójában Rembrandt volt [a rézkarc] feltalálója, mivel ő volt a poétája, Shakespeare-je. Ő kreált egy egyszerű eljárásból művészetet.”¹⁵ Rembrandt a 19. századi *peintre-graveur*-öknek is mintát szolgáltatott, amennyiben az ő személyében találták meg saját festő-metszői identitásuk előképét. Rembrandt töretlen és a 20. század folyamán is meghatározó népszerűségének a forrásai tehát a 19. század közepi Franciaországig nyúlnak vissza.

A barbizoniak mellett a rézkarc megújítója és nagy hatású mestere Charles Méryon (1821–1868), volt, akinek munkásságát a szakirodalom a romantikával kapcsolja össze. Méryon apró részletekbe menőkig pontos, párizsi középkori épületek részleteit ábrázoló lapjaival egész iskolát indított. Leghíresebb művein, az *Eaux-fortes sur Paris* (1850) lapjain (*Pont Neuf*, *Le petit Pont*, *la Morgue* stb. 5-6. kép) erőteljes vonalakkal, a képtér egészét kitöltő struktúrákon keresztül rajzolta ki a város egy-egy jellegzetes, színpadszerűen felvett részletét. Méryon művészetét korában művész barátain kívül nemigen értékelték, Charentonban, nyomorogva halt meg. Az utána jövő generáció azonban megszívelte művészetének tanulságait (Meller Simon a rézkarc három atyja egyikeként említette¹⁶), és Angliában egész „architektúrái rézkarc iskola” épült fel munkássága nyomán.

A rézkarc megújulásának harmadik legfontosabb szereplője James McNeill Whistler (1834–1903) volt. Whistler már az Egyesült Államokban foglalkozott rézkarcolással, londoni sógora, az amatőr rézkarcoló orvos, Seymour Haden (1818–1910) meglátogatása után fordult azonban figyelme valóban a rézkarc felé. 1858-ban Párizsba utazott, itt készítette első sorozatát, *The French Set* (1858) címen, amelyben már megmutatkozott sajátos rézkarcolási stílusa, levegős szinte „üres” képtér, gyors, villódzó vonalakkal felvázolt épületek és alakok, nagyvonalú ábrázolás, egyfajta realizmussal ötvözve (7-8. kép). Ezután Londonban telepedett le, ahol együtt dolgozott sógorával, Haden-nel, aki Rembrandt gyűjtője és követője volt. Haden finom, artisztikus lapjai ugyan nélkülözik Whistler műveinek meglepő eredetiségét, hatása mégis nagy volt az angol rézkarcolók körében (9-10. kép). 1880-ban ő alapította az angol Society of Painters-Etchers-t, és 1883-ban elméleti könyvet jelentetett meg *The Relative Claims of Etching and Engraving to Rank as Fine Arts* címen. Whistler 1859–1861 között Londonban készítette el a *The Thames Set* néven ismert tizenhat lapját, amelyeken a Temze partjának jellegzetes jeleneteit, a folyó, a kikötő, a hajók, munkások mindennapi életét örökölte meg pontos, mégis költői módon (11-12. kép). A *The Thames Set*-et 1862-ben kiállította a párizsi Galerie Martinet-ban. Ez a kiállítás relatív erővel hatott Párizs művészeti köreiben, Baudelaire ennek a kiállításnak a kapcsán írta híres kritikáját *A rézkarcolás divatba jött* címen.¹⁷ Ebben Whistler Temzét ábrázoló lapjait így írta le: „Egy sorozat rézkarc, amely a Temze partjait ábrázolja, kifinomult és eleven, mint az improvizálás és inspiráció:

a kötéltetkek, vitorlarudak, kötelek csodás összevisszasága, a köd, kohók, felfelé húzódo füst káosz; egy hatalmas főváros mély és összetett költeménye.”¹⁸ Whistler nyomán a *The Thames Set* motívumai az 1890-es évek angol rézkarcolóinak lapjain tűntek fel.

A század közepén Párizsban dolgozott a nagy hatású Alphonse Legros. Legros nagy méretű, erőteljes, realista lapokat készített, tájképeket, vallásos jeleneteket és gyakran – Millet nyomán – szegényeket, szenvedőket ábrázoló szociális tematikájú műveket (13. kép). Kevés modellálással, egyszerű, erőteljes körvonalakkal dolgozott. 1863-ban, Whistler javaslatára Londonba ment, ahol 1866-ban telepedett le, és haláláig ott élt. 1876-tól 1894-ig tanított a híres Slade School-ban, széles körben hatást gyakorolva így a fiatal angol rézkarcolókra, pl. William Strang-re (1859–1921), és Frank Brangwynra (1867–1956). Strang-et és Brangwynt jól ismerték Magyarországon, Brangwynnak 1912-ben gyűjteményes tárlata volt az Ernst Múzeumban, Strang műveivel minden jelentős grafikai tárlaton szerepelt.

A rézkarc divatja nem utolsósorban egy kiadó, Alfred Cadart (1828–1875) áldozatos munkájának és elszántságának volt köszönhető. Cadart, a fotográfia terjedésének „veszélyeit” felismerve, szorgalmazta a rézkarcolóok szakmai szervezetének felállítását. 1862-ben alakult meg a Société des Aquafortistes,¹⁹ neves kritikusok (Théophile Gautier, Charles Baudelaire, Edmund Burty) és művészek (Félix Bracquemond, Alphonse Legros) kezdeményezésére,²⁰ tagjai Edouard Manet, Honoré Daumier, Seymour Haden, James McNeill Whistler, Barthold Jongkind, Alphonse Legros, Théodore Fantin-Latour, Théodule Ribot, Edgar Degas, Camille Pissarro, Pierre Puvis de Chavannes, Gustave Courbet, stb. voltak. A kiadó Alfred Cadart volt, a nyomdász pedig Eugène Delâtre rézkarcoló mester. A Société des Aquafortiste-ot hamar Cadart társaságaként kezdték emlegetni, mert kiadványai révén ő fogta össze a rézkarcolóok tevékenységét. A Société tagjai között vegyesen voltak kifejezetten rézkarcoló grafikusok, mint Auguste Lepère, Felix Bracquemond, Félix Buhot, és *peintre-graveur*-ök, azaz festő-metszők, akiket Cadart bátorított a rézkarcolásra, mint Edouard Manet. Manet a *peintre-graveur* és a hivatásos grafikusok között félúton helyezkedett el. Egyetlen eredeti rézkarc kompozíciót készített csak,²¹ a többi mind festményei után készült, ám a kompozíciót leszűkítve, koncentrálván, a rézkarc, vagy litográfia számára közvetlen módon fogalmazta át. Manet számára Goya a rézkarcot megújító művészete²² volt az irányadó. Rézkarcain Goya bízarr kanyarokban megtörő vonalait használta, és ötvözte, miként Goya, a rézkarcot az akvatintával, annak ellenére, hogy Goyával ellentétben a lapokat nem ő maga készítette, hanem Bracquemond és Guérin maratták ki számára. Manet pályája első szakaszában, jóvédelem reményében és népszerűsítő jellege miatt készített rézkarcokat és litográfiákat, életében ennek ellenére nem sokat adtak ki belőlük, album formában pedig csak egyet, a *Sonnet et eaux-fortes*-ot. Halála után azonban megszorodtak a kiadások, az örökösei publikálták a rézkarcaikat 1890-ben, majd 1894-ben Louis Dumont, és 1905-ben Alfred Strölin, így Manet rézkarcainak hatása inkább az 1890-es évektől volt jelentős.²³

Cadart erőfeszítései ellenére a közönség körében a *peintre-graveur*-ök munkássága nem lett elfogadott. Baudelaire már a Société megalakulásakor előre vetítette ezt: „az igazat megvallva, ez a műfaj, oly szubtilis és oly nemes, oly naiv és oly mély, oly vidám és oly szigorú, ami paradox módon a legkülönbözőbb kvalitásokat képes egyesíteni, ami a művész személyes vonásait oly jól fejezi ki, soha nem élvezett túl nagy népszerűséget a közép körében. Rembrandt rézkarcain kívül, amelyek klasszikus tekintélyt élveznek és amelyek vitathatatlan dolgok, ki tördök valójában a rézkarcra?”²⁴ Az 1870-es, 1880-as évekig olyan könnyebben befogadható, populáris művészeket részesítettek előnyben, mint James Tissot, aki festményei motívumait összegezte rézkarcain, vagy Félicien Rops, aki erotikus, mondén rézkarcaival szerzett népszerűséget.

Az 1870-es években új lendületet adott a rézkarcnak az impresszionisták fellépése. Degas, aki már 1856-ban készített rézkarc önarcképet, ismét karcolni kezdett, és karcolt Camille Pissarro, Mary Cassatt, Berthe Morisot. Paul Signac. Az impresszionisták e lapjaiban már érzékelhető a japán fametszetek ismerete és népszerűsége.

Whistler is új sorozattal jelentkezett 1878–1879-ben. A két sorozatban készült *The Venice*

Set lapjain új rézkarcoló stílust alakított ki (14. kép). Whistler adaptálta e lapjaira a festészetében ekkor jelentkező törekvéseket. A rézkarcok háttérének tónussal maratása, valamint az apró, leheletfinom vonalak, karcolatok révén atmoszferikus hatás elérésére törekedett, csakúgy, mint ez időben készült nocturne-jein és harmóniáin. Whistler e második rézkarcoló stílusa egész iskolát indított, elsősorban Angliában és az Egyesült Államokban. Közvetlen követői, Joseph Pennell (1857–1926), Mortimer Mempes (1860–1938), Walter Richard Sickert (1860–1942) népszerű rézkarcolóak voltak a századelőn Magyarországon is (15–17. kép). Whistler és Haden példája fellelkesítette a fiatal művészeket egész Anglia szerte. Whistler sorozatai, Haden tájképei és a francia Méryon városrészletei nyomán kikötők, nyugalmas vidéki tájak, épületek képét rajzolták rézre. A legjelentősebb alkotók David Young Cameron (1865–1945), Muirhead Bone (1876–1953) és James McBey (1883–1959) voltak, akiknek munkásságát szintén jól ismerte a magyar közönség és a Szépművészeti Múzeum grafikai osztálya is rendelkezett műveikkel.

1889-ben alakult meg a Société des Peintres-graveurs, amely a festő-metszőket tömörítette és kiállításokat is rendezett a Durand-Ruel galériában, ahol a festményeket és rajzokat a nyomatokkal együtt állították ki. A festő-metszőkkel szemben a grafikusokat fogta össze Auguste Lepère, a jeles fametsző és rézkarcoló 1888-ban indított vállalkozása, a Société de l'Estampe originale. Lepère szándéka a fotográfia ellenében a régi hagyományos sokszorosítási technikák védelme volt, az általa kiadott első album címlapjára egy kéziszajtó képe került. A Société kiadványa, *l'Estampe originale* 1891-ig működött, de biztosan csak két albumot adott ki.²⁵ Az albumok nem arattak közönségsikert, főként azért, mert benne szereplő művészek munkáit jóval olcsóbban is meg lehetett szerezni, hiszen hasonló műveik jelentek meg a képes újságokban.

Az 1890-es évektől jelent meg a színes rézkarc, amelynek művelői elsősorban Franciaországban dolgoztak. Népszerűségükre jellemző, hogy a századelő magyar szakírói szerint a rézkarc igazi hazája Anglia, a színes rézkarcé ellenben Franciaország volt. A színes rézkarcok mesterei az impresszionisták késői nemzedéke, Jean Forain, Jeanniot, Jean-François Raffaelli, Boutet de Monvel, Alexandre Lunois, Paul Helleu, Charles Houdard, Edgar Chahine, Eugène Delâtre stb. voltak (18–21. kép). Élénk, világos színekkel, könnyed bájjal rögzítettek tájakat, társasági jeleneteket, városi benyomásokat. Budapesten 1901-ben az Országos Képtár külön kiállítást szentelt a színes metszeteknek, ahol a francia színes rézkarc iskola előkelő helyet kapott. A különösen népszerű Paul Helleu-nek 1913-ban kiállításon mutatták be műveit az Ernst Múzeumban. A Párizsban élő svéd Anders Zorn Whistler és az impresszionisták nyomán, rendkívül bravúros, párhuzamos vonalözönből kialakított stílusban, a körvonalak elhagyásával, a mozgás, fény villódzásának érzékeltetésével kísérletezett. Némileg formalistának tűnő, kissé monoton rézkarcoló stílusa rendkívül kedvelt volt Magyarországon, 1909-ben a Szépművészeti Múzeum rendezett neki gyűjteményes tárlatot.

Az 1890-es évektől a német rézkarc is újjáéledt. Legjelesebb képviselői Wilhelm Leibl (1844–1900), Karl Stauffer-Bern (1857–1891), Max Liebermann (1847–1935) és Max Klinger (1857–1920) voltak. Magyarországon legjobban Max Klinger szimbolista rézkarc sorozatait (*Brahms Phantasien, Vom Tode, Eine Liebe* stb. 22. kép)) ismerték, amelyeket 1898-tól Országos Képtárban többször kiállítottak.

2. A fametszés 1890 után

A reprodukálás „nyűgét” lerázva a fametszés felszabadult. A tónusos fametszéshez használt harántmetszés azonban „kompromittálódott”, az új művészi fametszet előzményeit a középkori hagyományban találták meg a művészek. Visszatértek hát a lapmetszéshez (lapdúc). A harántmetszés és a lapmetszés elkülönül a terminológiában is: a *woodcut*, *gravure sur bois*, *Holzchnitt* jelenti a lapmetszést, a *wood engraving*, *xylographie*, *Holzstich* a harántmetszést. A grafikai eljárásokra fogékony művészek illusztrációkat, mappákat, önálló lapokat kezdtek készíteni,

nemritkán magukra vállalva a metszés és nyomás feladatát is.

A fametszés újjászületésének központja Anglia volt, ahol az 1890-es években William Morris kezdte könyvillusztrációit a középkori kézművesség szelleméhez igazodva fába metszeni. 1891-ben saját nyomdát alapított Kelmescott Press néven, ahol a könyv egészére kiterjedő tervezéssel foglalkozott, munkássága nyomán újult meg a művészi tipográfia és fametszet. Középkori minták nyomán a könyvművészet megújításán fáradozott. Morris példája nyomán alakult ki a Private Press mozgalom, amelynek kicsiny nyomdáiban minőségi fametszetes könyveket állítottak elő (The Doves Press, The Golden Cockerel Press, The Riverside Press, The Ashendene Press, Eragny Press). A színes fametszetek terén Angliában Lucien Pissaro volt az újtító, aki 1890-ben Franciaországból Angliába települt át, és apja, Camille Pissaro képei után kezdett színes fametszeteket készíteni. Morris elveinek Európában való megismertetésében nagy szerepe volt Walter Crane-nek, akinek népszerű gyermekkönyv illusztrációi jelentősen hozzájárultak Morris lineáris, organikus művészetének Európa szerte való elterjesztésében.²⁶ Az angol fametszet jeles képviselői voltak még Charles Shannon (1863–1937) és Charles Ricketts (1866–1931), szintén Ruskin és Morris elkötelezett követői. Magyarországon különösen Walter Crane volt népszerű, de Shannon és Ricketts munkái is ismertek voltak.

A színes fametszet egyik legeredetibb mestere az angol William Nicholson (1872–1949) volt. Nicholson 1893-tól tervezett nagy hatású plakátokat James Pryde-dal közösen J. & W. Beggarstaff néven, majd 1896 és 1900 között a londoni William Heinemann kiadója számára készített színes fametszet sorozatokat (*London Types* 1898, *Twelve Portraits* 1899. 23. kép), amelyeken a plakáttervezéskor használt színes litográfiában érvényesülő stíuselemeket kezdte alkalmazni. Ezek nagy egységes színfoltjaikkal, a fekete és a kevés szín kontrasztjára épülő erőteljes kifejezéssel hatottak.

Franciaországban Auguste Lepère (1849–1918) volt az első, aki visszatért a lapdúchoz, és saját műveit kezdte fába vésni. Az általa kiadott *L'Estampe Originale* albumokban jelentek meg először fametszetek műgyűjtők számára.²⁷ A fametszők Franciaországban külön egyesületekbe tömörültek (Chambre syndicale corporative française de la gravure sur bois)²⁸, és saját lapokat is létrehoztak, illetve fokozatosan nagyobb szerephez jutottak a folyóiratokban, metszetkiadványokban. 1888-tól jelent meg a *Le Bois (A fa)* című lap, amelynek egyik alapítója Emile Bernard volt. Alfred Jarry és Rémy de Gourmont alapították a fametszők másik lapját *L'Ymagier* címmel (*Képeskönyv*). Franciaországban ezen kívül jelentek meg fametszetek a *Revue Blanche*-ban, a *Mercure de France*-ban, stb. Angliában a *The Studio*, Amerikában a *Chap Book*, Németországban a *Pan*, a *Die Insel* és a *Jugend*, Ausztriában a *Ver Sacrum* közöltek fametszeteket.²⁹

Franciaországban a fametszés újjászületésében nem a középkori lapmetsző hagyomány, hanem a japán fametszetek hatása érvényesült. Ez jellemzi Henri Rivière színes fametszeteit, és Félix Vallotton fametsző munkásságát. Félix Vallotton, a Nabik tagja, 1891-től készített fametszeteket. Első sorozata Hokusai nyomán készült, szülőföldje, Svájc hegyeiről. Az 1890-es évek közepétől a *Revue Blanche*, a *The Chap Book* és a *Pan* közölte fametszeteit. Fametszetei rendkívül drámaiak, a fekete-fehér ellentétére épülnek és a japán fametszetek sikszerű, dekoratív, vertikális kompozícióit követik. Ismert portrészorozatát 1896–1898 között készítette Rémy de Gourmont népszerű könyvébe, a *Livre des masques I-II.*-be.

A korszaknak nagy hatású fametszője volt a prágai születésű Emil Orlik, aki 1896-tól foglalkozott fametszéssel. 1900-ban jelentette meg *Kleine Holzschnitte* 1896–1899 című sorozatát, amelynek előszavában Nicholson, Vallotton és Otto Eckmannt emelte ki, mint akik hatást gyakoroltak rá. 1900-ban Japánba utazott, ahol a japán fametszés technikáját tanulmányozta. Szemben a Japánban szokásos eljárással (ahol a fametszés minden fázisát, a rajzolást, a metszést, a festékezést, külön mester végzi) Orlik maga metszette fába műveit. Részen Orlik példája nyomán 1902 és 1905 között a Wiener Secession körében vált igen népszerűvé a technika (Carl Moll, Max

Kurzweil), ami komoly hatást gyakorolt a magyar művészekre is.

A lapmetszés legeredetibb képviselője, Paul Gauguin a faszobrászaton keresztül jutott el a fametszésig, a fa anyaga érdekelte elsősorban és a vele elérhető ősi, „barbár” hatások. Gauguin fenyőfa lapokat használt, amelyeket pengével, vagy dróttal vágott el, majd dörzspapírral egyenetlenné, szemcséssé tette a felületét, hogy gazdagabb textúrájú nyomatot kapjon. Nyomatain a világos és sötét formák éles ellentétére építette a kompozícióit. Színes fametszetekkel is kísérletezett, oly módon, hogy a nyomóformát szétvágta a főbb vonalak mentén, külön színezte, majd újra összeillesztve őket készítette a levonatot.³⁰ Gauguin a fa textúráját és a nyomás során történő esetlegességeket, tökéletlenségeket a mű integráns részének tekintette, lapjainak rendkívüli kifejező ereje, expresszivitása részben ennek az eljárásnak köszönhető. Gauguin fametszeteit is bemutatták Budapesten, 1907-es kiállítása keretében.³¹

3. A színes litográfia

Az 1870-es évektől az egyszínű litográfia is újra divatba jött. Cadart már a Société des Aquafortistes megalapításakor szorgalmazta, hogy a festők próbálják ki ezt az időközben elfeledett művészi technikát, ám a litográfia csak az 1870-es évektől kezdett új életre kelni, amikor Manet, Whistler, Fantin-Latour, Camille Pissarro, Odilon Redon kezdtek e technikában alkotni. A litográfia igazi áttörésének kora azonban az 1890-es évek, a színes litográfia virágkorának ideje.

A litográfia történetében a legjelentősebb újítás a színes könyomat technikai tökéletesítése volt a 19. század közepén, amely Jules Chéret plakátművész tevékenységéhez köthető. Chéret plakátjai tervezésénél az Angliában 1810 óta működő litográfiai nyomdák gyakorlatából indult ki. Az angol nyomdákban modern gépekkel nagy méretű kövek nyomtatására is képesek voltak, és olyan festékeket használtak, amelyek nem fakultak ki a fény hatására. Chéret a litográfiai nyomdák adta lehetőségek ismeretében kezdte nagy méretű, színes plakátjai készítését.³² 1870-ben készített *Bal Valentino* plakátján öt színt használt mindössze, így a nyomás olcsóbb és gyorsabb lett, köszönhetően az időközben feltalált gyorsasajtónak is. Chéret plakátjai voltak az első alkalmazott művek, amelyeket a nagyművészetekkel egy mércével kezdtek mérni, így Chéret tevékenységének nyomán a plakátművészet lassan bekerült a képzőművészet körébe, valójában előbb, mint a modern művészi grafika könyomatú alkotásai. Chéret nyomán kezdett számos művész (Eugène Grasset, Henri de Toulouse-Lautrec, Georges de Feure, Théophile Steinlen, Alphonse Mucha stb.) plakáttervezéssel foglalkozni az 1890-es évektől, munkásságuk nyomán a színes litográfiának új művészi felhasználása is elkezdődött.

A színes litográfia elterjedésében ezen kívül több tényező is fontos szerepet játszott. Mivel technikailag a legegyszerűbb sokszorosítási eljárás, a művészek közvetlenül a kőre rajzolhattak, vagy akár az átnyomások technikát választva, papírra készíthették terveiket, amelyeket azután a korság vezető litográfiai intézeteiben Auguste Clot, Edward Ancourt, Eugène Delâtre litografáltak. A színes litográfia stílári és technikai megújódása ugyanakkor a japán fametszetek behatóbb megismerésének is volt köszönhető. Az École des Beaux-Arts 1890-ben japán metszet-, 1891-ben pedig litográfiai történeti kiállítást rendezett.³³

A színes litográfia legnagyobb mesterei Henri de Toulouse-Lautrec és a Nabik voltak, akik a technika iránti elkötelezettségükben maguk végezték a litografálást is. Toulouse-Lautrec első litográfiája a *Moulin Rouge* című plakát volt 1891-ben, majd a plakátművészet mellett eredeti litográfiai, sorozatok készítésébe kezdett. Lautrec gondosan kivitelezte a nyomtatást, próbanyomatok során jutott el a tökéletes laphoz, ez után megsemmisítette a követ, hogy a saját levonatain kívül további nyomatok ne készülhessenek. Litografálási módszere nagy hatást gyakorolt Rippl-Rónai Józsefre, aki maga is litografált 1894-től kezdve.³⁴ Toulouse-Lautrec nyomatain a párizsi életnek egy addig csak Degas által ábrázolt szegmense tárul fel, kabarék, kéjhölgyek,

táncosnők, színésznők tűnnek fel a lapokon, de az elegáns társasági élet színterei, a lóverseny, korzók, vagy maga az utca képe is. A sokszor karikatúrába hajló képeken nagyvonalú, összefoglaló, részletezéstől mentes stílusban Toulouse-Lautrec az egyéni megragadására törekedett. Könnyed, levegős kompozíciói, síkszerű, sokszor erős kontúrokat használó rajza magán viseli mind a japán fametszetek, mind Chéret művészetének hatását.

Az 1888-ban megalakult Nabi csoport tagjai iparművészettel, könyvművészettel is foglalkoztak, emellett érdeklődtek a színház, a zene, és az irodalom iránt. A színes litográfia kedvelt technikájuk volt, bár tagjaik közül Vallotton és Aristide Maillol fametszetekkel foglalkoztak.³⁵ Maurice Denis, Pierre Bonnard, Edouard Vuillard, Ker-Xavier Roussel, Henri-Gabriel Ibels Thadée Natanson lapjába, a *Revue Blanche*-ba készítették litográfiákat, mindannyian tervezetek plakátokat is. Franciaországban az egyik első modern illusztrált könyv André Gide *Le voyage d'Urien* (Urien utazása) című műve volt, amely 1893-ban jelent meg, Maurice Denis 30 litográfiájával. Denis már 1889-ben készített könyvműveket Verlainé *Jóság* című kötetéhez, amelyet végül csak 1910-ben adott ki Ambroise Vollard. Pierre Bonnard Verlainé *Párhuzamok* című kötetét 1900-ban, 1903-ban pedig a *Daphnis és Chloé*-t illusztrálta litográfiákkal.

Denis, Bonnard és Vuillard a francia századvég legkreatívabb grafikusai között voltak, nyomataikon a festőcsoport esztétikai állásfoglalását hirdették. A Gauguin és Paul Sérusier nyomán kialakított kompozíciós sémát követték, kitöltött képfelületeket, mustraszzerűen változó, vibráló apró mintákból kialakított, egymás fölé-mellé helyezett képsíkok váltogatása és takarékos színhasználat jellemzi műveiket. Témaik között a városi élet jelenetei éppúgy jelen voltak, mint az intim otthoni terek, szobabelsők, vagy Maurice Denis esetében a szimbolikus, vallásos jelenetek. A Nabik az alkalmazott műfajokban is szívesen dolgoztak, színházi műsorokat, meghívókat, plakátokat terveztek. A magyar Nabi, Rippl-Rónai iparművészeti és litográfiai tevékenységére ez a szellemi és stílári közeg hatott.

A színes litográfia népszerűsítésének és elterjedésének fontos mozzanata volt az eredeti nyomtatottak tartalmazó albumok kiadása az 1890-es évek közepétől.

a. André Marty *L'Estampe originale*-ja

Auguste Lepère *l'Estampe originale*-ja után 1893–1895 között azonos néven adta ki albumait André Marty, Roger Marx kritikus közreműködésével. Ebben már nem grafikusok, hanem *peintre-graveur*-ök szerepeltek, és jóval szélesebb körből válogatták a művészeket. Marty és Marx célja az volt, hogy a nyomtatott képnek, mint új médiumnak a lehető legszélesebb spektrumát mutassák be. Főként a színes nyomtatokra koncentráltak. A közönség megnyeréséhez azt a taktikát választották, hogy ismert, beérkezett művészek mellett felkérték egészen fiatal, kísérletező művészeket. Így szerepeltek az albumokban egymás mellett az első *L'Estampe originale* kiadója, Auguste Lepère, Edilon Redon, Eugène Carrière és a fiatal Nabik (Pierre Bonnard, Edouard Vuillard, Henri-Gabriel Ibels, Paul Ranson, Maurice Denis). De felkérték grafikai lapok alkotására olyanokat is, akik még nem dolgoztak korábban grafikában, pl. Puvis de Chavannes-t, Constantin Meunier-t. A szerkesztők nem a nyomatok eredetiségére, hanem a nyomtatott kép művészi összhatására fektették a hangsúlyt, így az albumokban szerepeltek autográf litográfiák, azaz olyan eljárással készült lapok, amelyekhez a művész papírra készült rajzát nyomdász nyomja rá a kőre és onnan húzzák le a levonatokat, mint például Paul Signac esetében. Sőt, publikáltak fotómechanikus úton sokszorosított nyomatot is, Henri de Toulouse-Lautrec-től és Eugène Grasset-től. Később e szemléletért sok kritikában volt részüik, olyan művészeti írók, kritikusok részéről, akik az „eredeti” nyomtat fogalmát a művész sajátkezűségétől tették függővé, és összeegyeztethetetlennek találták azt a litográfus-nyomdász közreműködésével.³⁶ Marty és Marx elképzelése pedig éppen ez volt; kiszélesíteni az „eredeti” fogalmát és az iparművészet, vagyis az ipari gyártás lehető legszélesebb körét a művészi tevékenység terévé tenni.

A *L'Estampe originale* 1895-ig jelent meg.³⁷ Marty 1896-ban egy új vállalkozást is beindított, *l'Artisan moderne* (Modern kézműves) címmel. Ez egy iparművészeti tárgyakat magába foglaló vállalkozás volt, a *l'Estampe originale* mintájára kis szériában (maximum száz példányban) legyártott művészi használati tárgyakat és ékszereket kínált előfizetési rendszerben. Marty ugyanazokkal akart dolgozni, akikkel a korábbi publikációi és vállalkozásai során. A *l'Artisan moderne* célját jól szemlélteti Toulouse-Lautrec számára készített plakátja: ezen egy ágyban fekvő hölgyhöz orvos érkezik, kezében azonban orvosi táská helyett egy szerszámos láda van, amelyen jól olvasható Niederkorn, egy ismert bűtorkészítő neve (24. kép). A Toulouse-Lautrec pályáján meglehetősen ritka allegorikus ábrázolás valójában a nagybeteg Franciaországot ábrázolja Marianne képében, akinek betegségére (értsd az iparművészet gondjára) a *l'Artisan moderne* által kínált megoldás hoz gyógyírt.

André Marty vállalkozásai néhány évi működés után elhaltak A német származású, Párizsban letelepedett műkereskedő, Siegfried Bing 1895-ben indította be üzletét *l'Art Nouveau* néven. Bing koncepciója Marty elképzeléseinek alapult. Ugyanazokat a művészeket is foglalkoztatták, sőt üzletpolitikájuk is hasonló volt, egyszerre árusítani befutott művészeket és feltörekvő újakat. Bing karolta fel 1895-től kezdve Rippl-Rónait is, akinek 1897-ben egyéni kiállítást is rendezett üzletében. A lényeges különbség kettejük között tőkéjük nagysága volt. Marty nem versenyezhetett Bing vagyonával, amelyet az a japán tárgyak európai értékesítése révén szerzett, így végül Bing, sikeresen megvalósítva Marty elképzeléseit, kiszorította őt a piacról.

Marty *l'Estampe originale*-ja nem csupán az eredeti nyomatok és művészi grafika újraértelmezésében és széles körben való népszerűsítésében játszott alapvető szerepet, hanem az iparművészet megújulásának egyik fontos állomása is volt Franciaországban.

b. Ambroise Vollard albumai

Ambroise Vollard (1867–1939)³⁸ kiadói működése volt a másik fontos tényező a művészi grafika és a színes litográfia népszerűsítésében. Vollard³⁹ aki kiadói tevékenysége mellett az egyik legjelentősebb francia műkereskedő volt, 1892-ben vásárolta későbbi hatalmas műgyűjteményét megalapozó első festményeit, öt Cézanne művet. 1893-ban nyitotta meg boltját a rue Lafitte-en, és 1895-ben ott rendezte első Cézanne kiállítását. Vollard műgyűjtőként, a fiatal művészek vásárlójaként és népszerűsítőjeként hatalmas befolyásra tett szert a párizsi művészeti életben. A legmodernebb irányzatokat támogatta, a Nabikat szinte ő fedezte fel, Renoir, Picasso, Matisse, Maillol, az írók közül Apollinaire, Alfred Jarry, stb. voltak boltjának rendszeres látogatói. Az 1910-es évektől Meller Simon rendszeres vásárlója volt a Szépművészeti Múzeum nevében, ismeretes, hogy Vollard nagy figyelmet szentelt Meller látogatásainak.⁴⁰ Vollard műgyűjteményével szerzett vagyonát azonban egy nagyon konkrét cél érdekében állította, művészi nyomtatásokat és albumokat akart kiadni.

Az első mappája az 1895-ben készült *Quelques aspects de la vie de Paris*, amely Pierre Bonnard tizenkét színes litográfiáját tartalmazta. Ezt követte két album 1896-ban és 1897-ben. Az első a *l'Album des Peintres-graveurs* címet viselte, száz példányban jelent meg, huszonkét lapot, túlnyomórészt litográfiákat tartalmazott, olyan művészekről, mint Bonnard, Denis, Fantin-Latour, Munch, Redon, Renoir, Valotton, stb. Ebben az albumban jelent meg Rippl-Rónai *Bretagne-i népi ünnep* (*La Fête au village*) című litográfiája is, valamint James Picairn-Knowles *Le Bain* (A fürdő) című fametszete. Az album csekély kritikai visszajelzést kapott, és anyagilag sem térült meg. Vollard következő albuma 1897-ben *l'Album d'estampes originale de la Galerie Vollard* címen jelent meg. A második albumban az elsőben szereplőkhöz csatlakozott Cézanne, Puvis de Chavannes, Rodin, Roussel, Sisley, Toulouse-Lautrec és Whistler, így egy még szélesebb spektrumot mutatott be a kor grafikusainak munkáiból. Ugyanakkor Vollard Marty és Marx álláspontjára helyezkedett az „eredetiség” kérdésében, albumaiban több olyan nyomat szerepelt,

amelynek átnyomósos technikával készültek Auguste Clot, a neves litográfus műhelyében (Cézanne, Forain, Rodin, Sisley munkái).

Harmadik albumot is tervezett, amelynek címe *L'Album des estampes originales* lett volna, amelyhez néhány lap el is készült (például Edouard Vuillard címlapra tervezett öt szín nyomású litográfiája), Vollard végül mégsem jelentette meg. Ennek oka a korábbi kiadványok pénzügyi sikertelensége mellett az volt, hogy Vollard ekkor már inkább az egyes művészek egyéni albumainak kiadását ambicionálta. A gyűjtők és a közönség körében továbbra is sikertelen sorozatok nem szegték kedvét, saját művészi ízlését követve kiadta Maurice Denis és Ker-Xavier Roussel litográfiáit, majd 1899-ben Vuillard *Paysages et intérieurs* című sorozatát, és ugyanabban az évben Redon *Apocalypse de Saint-Jean*-ját. Vollard később haláláig, 1939-ig folytatta kiadói tevékenységét, 1900-tól könyveket is adott ki (elsőként Verlaine *Paralèlement*-jét Bonnard illusztrációival). Vollard saját ízlésének konzekvens követésével maga is része lett a modern művészet kialakulásának.

Vollard 1896-os és 1897-es albumai folytatták André Marty hagyományát, és a 19. század végi francia grafika enciklopédikus képét tárják elénk. Kettejük tevékenysége jelentősen hozzájárult ahhoz, hogy az 1890-es évek végére a művészi grafika Európa minden országában polgárjogot nyert, és az eredeti lapokat album formában is kiadták. Magyarországon a Könyves Kálmán Műkiadó Rt. Lázár Béla által kezdeményezett 1903–1904 folyamán kiadott litográfiai sorozat mintájául szolgáltak a *L'Estampe originale* és Vollard albumai. Lázár is a századelő magyar művészetének minél szélesebb bemutatására törekedett a művészek kiválasztásakor, akik között a legtöbben e felkérés nyomán ismerkedtek meg a litográfia technikájával. A *L'Estampe originale* albumainak lapjait a magyar közönség teljes egészében is megismerhette 1910-ben, amikor a Szépművészeti Múzeum kiállításán bemutatta őket.⁴¹

Az 1900-as évek elejétől a művészi grafika a különféle formában jelentkező modern törekvések kifejezési eszköze is lett. Picasso 1904-ben kezdte *Salinbanques* című rézkarc sorozatát készíteni, a Fauve-ok (Matisse, Vlaminck, Derain, Dufy) 1905–1906-tól készítettek expresszív fametszeteket. Német területen is 1905-től dolgoztak fametszetben Gauguin és Edward Munch nyomán a Die Brücke és a Der Blaue Reiter alkotói. Franciaországban Picasso és Braque az 1910-es évek elején kezdték kubista rézkarcaik sorát. Ezek az áramlatok azonban csak később, 1914 után gyakoroltak hatást a magyar művészi grafikára.

V. Magyarországi előzmények, a 19. század harmadik harmadának sokszorosított grafikája

A Franciaországban és Angliában az 1850-es évektől kibontakozó művészi grafika történetéről ekkor Magyarországon nem tudtak. A tökéletesen eltérő politikai, társadalmi, történelmi és művészeti helyzet nem tette lehetővé, hogy az 1850-es évektől kezdődött, Franciaországban és Angliában is csak egy szűk művészregeget érintő változások és művészi tendenciák hatást fejthessenek ki Magyarországon. A litográfia az 1840-es, 1850-es években virágzott ugyan, de művészi színvonalát tekintve, Barabás Miklós bizonyos művein kívül, az európai művészlitográfiáknál jóval szerényebb eredményeket mutatott fel. Daumier karikatúráitól eltekintve, amelyek egy rövid időszakban Szerelmey Miklós litográfust inspirálták hasonló művek és egy rövid életű élc lap, a Charivari létrehozására,¹ más kortárs francia vagy angol hatásokról a szakirodalom nem tesz említést. Szerelmey szerény tehetségű rajzoló volt és élc lapjának 1848-as betiltása ezt a kezdeményezést elszigetelt jelenséggé teszi a magyar történetben. A könnyen terjeszthető albumok, képes újságok, könyvillusztrációk az olvasók tájékoztatásán kívül a nemzeti kultúra gondolatának meggyökerezését is lehetővé tették, a szabadságharc leverését követően pedig a nemzeti ellenállás kifejeződésének eszközei is voltak. Emellett, a grafikában is érvényesült a német és osztrák igazodás, így művészi hatások elsősorban az e területekről érkező művészek munkáin keresztül érvényesültek.

A 19. század elején, Magyarországon, feltalálását követően hamar elterjedt a litográfia, és az 1810-es évektől az 1870-es évekig, amíg a fotómechanikus eljárások ki nem szorították a sokszorosításból, jelen volt, mint sokszorosító technika. A litográfia a rézmetszést váltotta fel, mivel a sokszorosításnak egy könnyebb és olcsóbb módját kínálta. Litográfiai köre könnyebb és gyorsabb volt átvinni a nyomtatandó képet, mint rézbe metszeni azt, és több levonatot is lehetett előállítani vele. A litográfiát Svájból, Ausztriából és Németországból jött rézmetszők honosították meg, akik hamar váltottak a jobban jövedelmező litográfiára.²

A fő szempont a minél olcsóbb, kifizetődőbb előállítás volt. A közönség az olcsó, sok képpel kecsegtető kiadványokat kereste. Ez okozta a fametszet felfutását az 1840-es évek végétől, amikor a nagy számban elinduló képes újságok igényt támasztottak a sokszorosítható képekre, amelyeket fametszetben – a litográfiával ellentétében – a szöveggel együtt lehetett nyomtatni. Ezek az ábrázolások nem a művészi kifejezés igényével készültek, hanem informatív, dokumentatív, illusztratív szerepük volt, a reprodukív grafika körébe sorolhatóak. A 19. századi képsokszorosításról szólva a szakirodalom egyetért abban, hogy az 1870-es évektől kezdve a sokszorosító művészetek –iparágak, a korabeli szóhasználat szerint –, Magyarországon alapvetően reprodukciós szerepet töltek be.

A sokszorosító technikaként használt litográfia és fametszet története, Magyarországon is követte – néhány év eltolódással – a külföldi tendenciákat. Amíg azonban Franciaországban és Angliában a művészi grafikának olyan hagyománya volt, amelyre támaszkodva egyáltalán felmerülhetett e technikák művészi megújulása, valamint festők érdeklődtek az új művészi kifejezés iránt, Magyarországon sem a művészeti gondolkodás, sem a közönség nem volt, nem lehetett receptív egy ilyen szemléletbeli változásra.

1. Fametszet

A fametszet 1840-es évektől kezdődő felvirágzása, Európához hasonlóan Magyarországon is a könyv- és újságnymtatással fonódott össze.³ Riedl Károly Agoston, Mihalovics,⁴ Rusz Károly, Huszka Lajos, Pollák Zsigmond, Valla József⁵ voltak az 1860-as, 1870-es évek fametszői, akik a korszak reprodukáló művészetének megfelelő tónusos harántmetszést művelték. Ezek a fametszők látták el a kiadványokat (újságokat, könyveket, naptárakat, történeti munkákat) illusztrációkkal, és

határozták meg a magyar közönség vizuális kultúráját. Rusz Károly a Vasárnapi Újságot látta el többek között fametszetekkel, és műhelyében dolgozott 1864 és 1868 között Valla József és Morelli Gusztáv is. Rusz Károly 1873-ban nyugalomba vonult, ezután a Morelli Gusztáv lett a fametszés szinte egyetlen és nagyra becsült mestere.

Morelli Gusztáv (1848–1909)⁶ Huszka József és Rusz Károly budapesti műhelyeiben végzett tanulmányai után három évig Párizsban, Londonban, majd Lipcsében mélyedt el a harántmetszés rejtelmében. Párizsban Charles Laplante (?-1903) és Henri Theophile Hildibrand (1824–1897) fametszők intézetében tanult.⁷ Olgyai Viktor megemlíti róla szóló nekrológiájában, hogy Morellit valójában a képes újságok, mint a *Journal pour tous*, és *L'Illustration* fametsző gárdája érdekelhette, és leginkább a Gustave Doré illusztrációit metsző mesterek, mint Héliodore Pisan (1822–1890) és Adolphe Pannemaker (1822–1871). Olgyai arra alapozza állítását, hogy Morelli csak itt sajátíthatta el „a szürke középtónusok gyöngéd kezelését”,⁸ ami előtte Magyarországon nem volt jellemző. Párizs után Londonba ment, ahol szintén képes újságok fametszőinek munkáját tanulmányozta, az *Art Magazine*, *Illustrated London News* és a híres *The Graphic* című lap fametsző intézeteiben. Ezután Lipcsében, a *Leipziger Illustrierte Zeitung* fametsző műhelyében tökéletesítette tudását. A műhelyekben, amelyeket Morelli felkeresett, reprodukív sokszorosítás folyt, legtöbbször illusztrált könyvek és képes újságok számára. Morelli maga is e téren kezdett tevékenykedni hazatérte után. A „métier-t, a fametszés mesterségét”⁹ űzte, eredeti fametszetet egyáltalán nem készített, amelyekhez mégis az „eredeti” jelző van biggyeszítve, az Lyka Károly szerint annyiban eredeti, hogy saját fényképfelvétele után készült.¹⁰ A Morelli által művelt harántmetszés a korszakban a francia xylographie után kszilográfiának nevezték. Erről a később oly lenézően emlegetett mesterségről azonban Olgyai megjegyezte: „A hetvenes évekig a kszilográfus nehéz, szép szerepe még sok szabadságot és egyéniséget jelenthetett, a fametszet művésze önálló műfordító volt...”¹¹

Morelli hazatérte után, 1871 októberében az Országos Mintarajztanoda és Rajztanárképezdén fametsző osztályt indított. Az osztályt 1883-ban át helyezték az Iparművészeti Iskolába, ahol Morelli haláláig, 1909-ig tanított.¹²

A fametszetet az 1870-es évektől elterjedt fotómechanikus eljárások szorították ki a sokszorosításból. A dűcot immár fényérzékeny réteggel vonták be, és a ráexponált kép alapján metsztették ki. Az 1880-as évektől a mélynyomásban is megjelent ez az eljárás, amelynek eredménye a heliogravűr volt, a siknyomásban pedig a fénynyomat.¹³

Morelli tevékenységét azonban a fotómechanikus eljárások terjedése nem szüntette meg. Továbbra is szorgalmasan képezte a szerényebb tehetségű mesterembereket a fametsző iparág számára, a tantervében 1886-ban már biztosan szerepelt a fénykép alapján történő sokszorosítás is.¹⁴ Úgy tűnik azonban, hogy a reprezentatív, nagy fontosságú kiadványok illusztrálása lett a feladata (mint pl. *Az Osztrák–Magyar Monarchia Írásban és Képben* magyar kötetei), valamint a fametszet technikában való jártasságának, virtuozitásának bizonyítása. Morelli előbb a nagy kihívásnak számító, impozáns méretű, 46×64 cm-es fametszetét készítette el Zichy Mihály *Aradi vértanúk* című festményének (1891), majd egy ennél is nagyobb vállalkozás keretében a Feszty körkép 4 méter hosszú, 25 cm magas változatát (1894). Egy 1895-ös tanulmányutat követően a színes fametszet készítésével is kísérletezett, színes levelező lapokat metszett a magyar posta megbízásából történelmi festmények után, valamint színes fametszeteket Nádler Róbert és Benczúr Gyula művei után) Morelli készítette a millenniumi kiállítás pavilonjainak látképét is, amelyek egy száz példányban kiadott díszkötetben jelentek meg.

2. Rézmetszet, rézkarc

A rézmetszést már a 19. század elején felváltotta a litográfia, mivel olcsóbb és gyorsabb, ráadásul egyszerűbb módját kínálta a sokszorosításnak. A rézmetszet nem bizonyult versenyképesnek, a litográfiával és azután a fametszettel szemben sem. Majer István püspök 1847-

ben a *Rézmetszetnek műtana* című művében leszögezte a rézmetszés hanyatlását: „Jelenleg egész országunkban talán tizenöt rézmetsző működik, mi tagadás benne, egyikük sem vitte a középserűsége felül...”¹⁵ A rézlemezről csak az acélozás felfedezése után lehetett hasonlóan nagy mennyiségű levonatot előállítani (acélmetszet). A század közepén sokat foglalkoztatott réz- és acélmetsző volt Fuchsthaler Alajos (1815–1863), akinek metszetei (pesti látképek, színpadi jelenetek, divatképek, arcképek, illusztrációk) folyóiratokban, képes újságokban jelentek meg (*Honművész, Divatcsarnok, Hölgyfutár, Regélő* stb.)¹⁶ Fuchsthaler jelentőségét valójában az adja, hogy nála sajátította el a rézmetszés alapjait a fiatal Doby Jenő, akinek nevéhez köthető a rézkarcolás felélesztése Magyarországon.

a. Doby Jenő

Doby Jenő¹⁷ a rézmetszésnek és rézkarcolásnak egyszemélyes intézménye volt Magyarországon, hasonlóan Morelli szerepéhez a fametszésben. A kassai születésű Dobynak nagybátyja, Henszmann Imre adott a kezébe először metszet mintalapokat, és a rajzolásra is ő buzdította. Doby festészeti és rézmetsző, rézkarcoló tanulmányokat egyaránt folytatott. A rézmetszés és rézkarcolás első fogásait középiskolai tanulmányai végzetével, 1849 után Fuchsthaler Alajos műhelyében sajátította el.¹⁸ Doby ezután néhány évig külföldön folytatott tanulmányokat, elsősorban a festésre koncentrálni. 1852-ben Bécsbe ment, majd Rómában járt, képtárakban másolt festményeket. Ezután hazatért Kassára ahol főleg arcképeket festett. 1855-ben rövid időre Párizsba utazott Henszmannhoz. 1857–1860 között főleg festett, de 1860-tól figyelme ismét a rézmetszés felé fordult. 1862-ben Párizsba utazott, Alexandre Soudain rézmetsző műtermében lett alkalmazott, ahol megtanulta az „architektúrai”, azaz építészeti rézmetszést is. Hazatérte után kapta az első komoly rézmetszési megbízásokat, a Tudományos Akadémia, az *Archeológiai Közlemények*, a bécsi Central-Commission zur Erhaltung der Kunst und historischen Denkmale számára, valamint metszeteket készített többek között Henszmann Imre és Rómer Flóris műveire.¹⁹ 1867-ben a bécsi Főkamara Hivatal megbízta Eduard von Engerth *A zentai csata* című festményének rézbe metszésével. A megbízáshoz öt évre szóló állami ösztöndíjat kapott, aminek segítségével 1869-ben Bécsbe költözött és az akadémián Louis (Ludwig) Jacoby tanítványa lett. Tanulmányai közben megbízásokat kapott a bécsi Gesellschaft für vervielfältigende Kunst-tól (Sokszorosító Egyesület) és a magyar Országos Képtártól. A *Vasárnapi Ujság* 1871-ben beszámolt róla, hogy Doby, több más Bécsben élő hazánkfiával együtt, népszerű a császárvárosban.²⁰ Budapestre 1884-ben költözött vissza, ekkor Trefort Ágoston kinevezte az Iparművészeti Iskola tanárává, ahol rézmetsző szakosztályt indított.²¹

Hazatelepülését követően folytatta művészei tevékenységét is. A rézkarcot és rézmetszést egyaránt űzte, nem ritkán egy lapon is alkalmazta a két technikát. A Képzőművészeti Társulat több műlapját készítette, és számos portrét (Henszmann Imre, Pulszky Ferenc, Trefort Ágoston, gróf Andrássy Gyula, stb.). A rézkarcolás Doby tevékenysége nyomán éledt fel Magyarországon. A rézkarc nem a populáris műfajok illusztrációs médiuma lett, mint a fametszet és a litográfia, hanem régi, történeti szerepéhez híven a műalkotások és jeles személyiségek arcképeinek áttételére hivatott „nemes” technika.

3. Műlapok

Az 1840-ben alakult Pesti Műegylet a kezdetektől fogva műlapokat juttatott tagjainak tagilletmény gyanánt, kezdetben külföldi, 1853-tól magyar mesterek műveinek sokszorosított változatát. A sokszorosító iparágak ekkori gyatra helyzetét tükrözi, hogy a Műegylet külföldi

grafikusokkal és nyomdákkal készítette el ezeket. 1857-től pályázat útján választották ki a műlapot. Előbb csak festménnyel, később festményről készült rézkarcral és litográfiával is lehetett pályázni.²² Ennek ellenére a Műegylet műlapjai között egy magyar metsző által készített lap sem volt.²³ A műlapok egy része mélynyomásban (rézkarc, akvatinta, mezzotinto, rézmetszet) és legnagyobb részben litográfiában készültek.

Az 1861-ben alakult Országos Magyar Képzőművészeti Társulat részéről azonban tudatos döntés volt a Műegylet sokat kritizált gyakorlatával szemben, műlapjaikat magyar festmények után magyar mesterekkel, hazai nyomdában állíttassák elő,²⁴ műlapjaikat 1870-ig magyar művészek festményei után magyar metszők készítették. A Műegylet műlapjai nagy méretűek voltak és bekeretezve akár fali díszítményként is szolgálhattak. Mivel a hazai mélynyomó intézetek között nem volt olyan, ahol ilyen méretű levonatokat tudtak volna készíteni,²⁵ A Képzőművészeti Társulat a kisebb méretű litografált lapok mellett döntött, amelyeket magyar litográfusok (Grimm Rezső, Marastoni József) rajzoltak köre. Három rézkarcolt laptól (1863-ban Doby Jenő, 1864-ben és 1866-ban Marastoni József) és egy fotográfiától (1868 Simonyi Antal) eltekintve 1870-ig ezek a litográfiák voltak a Társulat műlapjai.

1871-ben ez a kialakult gyakorlat megváltozott. Bécsben abban az évben alakult meg a Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, amely kiváló grafikusokkal dolgozott, pl. William Ungerrel, aki Németországból a bécsi megrendelések rendszeressé válása miatt költözött Bécsbe.

Nyilván anyagi okai is voltak annak, hogy a Képzőművészeti Társulat már 1871-ben szerződést kötött a Gesellschaft für vervielfältigende Kunst-tal a műlapok Bécsben történt előállítására. Az együttműködés azonban ennél szorosabb volt: Bizonyos, főként az Eszterházy Képtár megszerzett régi festményei után készült másolatok mindkét társulat műlapjaiként funkcionáltak. 1871-től 1881-ig a Képzőművészeti Társulat műlapjai kizárólag rézmetszetben és rézkarcban készültek. 1881-től a bécsi rézkarcok mellett megjelentek a heliogravűrök, azaz a fotómechanikus úton előállított mélynyomású lapok, amelyek a császári és királyi földtani intézetben készültek. 1891-ben még kiadtak egy Morelli által fába metszett műlapot, 1892-től azonban az addigi technikákban készült lapokat lényegében felváltották a színes, nyomdai sokszorosítások, legtöbbjük Kádár Gábor párizsi nyomdájából került ki. Az utolsó év, amelyben műlapot adott ki a Társulat, 1897 volt, ekkor egy heliogravűrűt kaptak a tagok.

A magyarországi rézkarcolás története szempontjából a műlap kiadásnak nagy jelentősége volt. A rézkarc már elfeledett művészete ezen a csatornán jutott el ismét a közönséghez, egyben a rézkarc régi, nemes, a sokszorosító technikák hierarchiájában hagyományosan első szerepét domborította ki a festmény reprodukciók révén. A műlapkiadásban dolgozott Doby Jenő (1863, 1875, 1876, 1878, 1881, 1884, 1890, 1896), 1874-től William Unger, a reprodukív rézkarcolás elismert mestere, Olgyai Viktor tanára, valamint Wilhelm Woernle, akitől Rauscher Lajos tanulta a rézkarcolást, is egy műlapra kapott megbízás miatt jött Budapestre 1880-ban. Karl Köpping, a nagy hatású rézkarcoló mester, is dolgozott a Társulat számára 1885-ben. Az új, fiatal, rézkarcban is alkotó művészek számára mintát – többek között – ezek a műlapok szolgáltattak.

4. Olajnyomatok

Míg Európa nyugati felén az eredeti és a reprodukív grafika erőpróbája zajlott, Magyarországon a művészi és nem művészi reprodukív technikák mérkőztek. A Társulat műlapjai egyértelműen a művészi sokszorosítást, sőt, magát a művészetet képviselték a művelt közönség szemében. A nem művelt közönség igényeit viszont az olcsó olajnyomatok²⁶ elégítették ki. Az olajnyomat, amelyet az ízléstelenség netovábbjának tekintettek művelt körökben, a szakírók állandó gúnyolódásának és többé-kevésbé elkecseregett kirohanásainak tárgya, mintegy szimbóluma lett a magyar közönség műveletlenségének és igénytelenségének. Pasteiner Gyula 1878-ban *A művészi és a nem-művészi utánzásról* című művében heves kirohanást intézett az olajnyomatok ellen, és mértéktelen elterjesztését Bécs káros befolyásának tulajdonította, osztrák és német sajátosságnak tekintve az olajnyomatokat. Vitriolos érvelése szerint: „az olajnyomat Bécsnek olyan különlegessége, mint a bagaria (bőripar). A különbség csak az, hogy a bagariabőr feldolgozásában sokkal több a művészi utánzás, mint az oleographiában. Köztudomású ugyanis, hogy a bagariabőr²⁷ és a magyar kordován²⁸ a legstíluszerűbb kikészítése a bőrnek, a mit Semper Der Stíl című könyvében be is bizonyít. (...) A bagaria Bécsnek egyik nevezetes kiviteli iparczikke a jó ízlésű Nyugat felé. Paris, a műipar metropolisza el van árasztva bécsi bagariával. Az olajnyomat Bécsnek szintén egyik nevezetes kiviteli iparczikke a kétes ízlésű Kelet felé. Budapest el van árasztva bécsi olajnyomattal.” (Kiemelés az eredetiben).²⁹ Ezután Pasteiner leszögezte, hogy Nyugaton azért nincs piaca az olajnyomtatnak, mert az nem művészet, hanem olcsó, rossz minőségű pótlék, Bécsnek ellenben jó üzlet, hogy Magyarországot eláassza vele. Pasteiner azt is felhánytorgatta, hogy Magyarországon a szép színes, populáris olajnyomat jóval népszerűbb, mint a „jó magyar metszet”, sőt, még a Képzőművészeti Társulat műlapjait is képesek visszaküldeni a tagok, a fekete-fehér metszet helyett olajnyomatot követelve.³⁰

Az olajnyomat népszerűsége tartósan bizonyult, elterjedése pedig Czákó Elemér 1902-ben írt indultatos szavai szerint végzetesnek. Az olajnyomatot „a sokszorosító-művészetnek művésziellen, s szemfényvesztésre számító surrogátumai”-nak nevezte, és egyenesen azzal vádolta, hogy „mindmáig s mindenfelé megdönthetetlenül dominálnak ríkító és hamis pompájukkal, lehetetlenné tevén a művészi sokszorosítások szélesebb körű elterjedését s oly nagy mértékű keresettségét, hogy ez művészeinket nagyobb számban serkenthetné az e téren való vállalkozásra.”

31

5. Reprodukív grafika Németországban és Ausztriában

A 19. század harmadik harmadának sokszorosító grafikáját vizsgálva látható, hogy a fotómechanikus eljárások elterjedése Magyarországon nem okozott olyan művészeti földrendést, mint Franciaországban. A sokszorosító technikák feladata továbbra is a reprodukció maradt. A kérdés a reprodukálás mikéntje volt, hogy tudniillik művészi, nemes technikákkal, vagy nem-művészi, olcsóbb eljárásokkal sokszorosítsanak. Pasteiner fent említett okfejtését az Országos Képtár albumának kapcsán fogalmazta meg, amikor a Képtár festményeinek sokszorosítási technikáján vitakoztak.

A reprodukív technikák egyeduralkodója, és az eredeti grafika teljes hiánya nem magyar sajátosság volt. Ez így volt Németországban és Ausztriában is, ahol az eredeti rézkarcolásnak nem, hanem a reprodukációs rézkarcolásnak lettek mesterei. Curt Glaser 1922-ben írt grafikátörténeti könyvében leszögezte, hogy a Német Birodalom területén nem tudtak a Franciaországban és Angliában elindult rézkarcolás újjáéledéséről, és a technika, mint művészi kifejezés mód, elfelejtődött. Whistler és Haden műveit csak az 1890-es években ismerték meg és kezdték gyűjteni.³² A német rézmetszők és rézkarcolók a reprodukív rézkarcolás francia mestereire figyeltek, a festmény

fekete-fehérben való visszaadásának művészete érdekelte őket. A német és osztrák rézkarcolók a magyarok számára is ismertek voltak és példát mutattak, hiszen több fiatal magyar művész is német akadémiákon sajátította el a rézkar technikáját.

A müncheni Akadémián Johann Leonhard Raab (1825–1899) 1869 és 1895 között tanította a rézmetszést és rézkarcolást, nála több Münchent megjárt magyar festőnövendék is tanult. A legismertebb közülük Rippl-Rónai József volt, de nála tanult Kassai Nándor és a korán elhalt, tehetséges Forbázi Aranyossy Ákos is. Raab lánya, Doris Raab (sz. 1851) szintén rézmetsző és rézkarcoló volt, egy műlapot ő is készített 1875-ben a Képzőművészeti Társulat számára.

A reproduktív rézkarcolás egyik legnagyobb hatású mestere William Unger (1837–1932) volt. Düsseldorfban és Münchenben tanulta előbb a rézmetszés, majd a rézkarcolás technikáit. 1866-ban Lipcsében Carl von Lützow és E. A. Seemann a párizsi Gazette des Beaux-Arts mintájára művészeti lapot alapítottak *Zeitschrift für bildende Kunst* címmel, és Ungert nyerték meg, hogy folyóiratukat reprodukciókkal lássa el. Unger tehát rengeteg, európai képtárakban található festményről készített rézkarcot, és hatása széles körben érződött. Unger ugyanis szakítva a reprodukciónál megszokott rézmetszéssel, azaz a szigorú, szabályos vonalakra, görbékre és pontokra alapozott metszési hagyománnyal, a rézkarban rejlő lehetőségeket aknáztta ki, művei könnyedek, nem festményszerűek, ugyanakkor mégis festőiek, a rézmetszet statikussága helyett a vonal kifejező erejére alapozva mozgalmasság (pl. Munkácsy Mihály *Iskola előtt* című művéről 1874-ben készített rézkarc műlap). Unger az 1871-ben alapított bécsi Gesellschaft für vervielfältigende Kunst megbízásából is készített rézkarcokat, és így, a Gesellschaft Képzőművészeti Társulattal való együttműködése révén magyar műlapokat is karcolt rézbe. Unger jelentős sikereket ért el a Gesellschaft kötelékében, így hamarosan Bécsben telepedett le. 1881-ben Ungert a bécsi Iparművészeti Múzeum tanárává nevezték ki (Kunstgewerbeschule des k.k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie), ahol rézkarcoló osztályt indított.³³

A magyar művészi sokszorosító grafika szempontjából az Ausztriában és Németországban dolgozó grafikusok közül Ungernek volt legnagyobb a jelentősége. Mint bécsi illetőségű mester, részt vett a Képzőművészeti Társulat és a bécsi Gesellschaft für vervielfältigende Kunst közösen kiadott műlapjainak elkészítésében. Valószínűleg az ő mintája inspirálhatta a Képzőművészeti Társulat kezdeményezésére létrejött rézmetsző osztály Iparművészeti Iskolájában történt felállítását 1884-ben. És nem utolsósorban Unger bécsi rézkarcoló iskolájában tanult Olgyai Viktor, a magyar művészi grafika meghatározó alakja, akinek gyors magyarországi sikere is összefügghetett neves mesterének ismertségével.

A reprodukáló mesterek közül mások is ismertek voltak Magyarországon. Egy évtizeddel Unger után lépett fel Peter Halm (1854–1923) és Karl Köpping (1848–1914), akik Münchenben Johann Leonhard Raab-nál tanultak rézmetszést és rézkarcolást. Halm később Raab utódja lett a müncheni akadémián, ahol a rézmetsző iskolát rézkarcoló iskolává alakította. Köpping 1876-tól Párizsban élt, ahol a reproduktív rézkarcolás festői stílusát tanulta meg, főként Rembrandt és Van Dyck festményei után rézkarcolt, majd Köpping 1889-ben a berlini akadémia rézmetsző mesteriskolájának vezetője lett.³⁴ Köpping Párizsban több rézkarcot készített Munkácsy festményei után, a Képzőművészeti Társulat számára Munkácsy *Műterem* című festményét vitte át rézre 1885-ben. Szintén Berlinben élt Gustav Eilers (1834–1911), aki 1869-ben alapított ott rézkarcoló iskolát. Ő reprodukciók mellett eredeti rézkarcokat készített, és alapító tagja volt a berlini Verein für Originalradierung-nak (1885).³⁵ Nála tanult tovább Strassgürtl Károly, Doby Jenőnél végzett tanulmányai befejeztével. Eilers és Köpping kiállítottak a Műcsarnokban is az 1890-es években.

Wilhelm Woernle (1849–1919) stuttgarti születésű, de szintén Bécsben dolgozó rézkarcolót a Képzőművészeti Társulat 1880-ban bízta meg Mészöly Géza *Balatoni halásztanya* című képének rézbe karcolásával.³⁶ Woernle budapesti tartózkodása alatt ismertette meg Rauscher Lajos építész, a rézkarcolás alapjaival. Rauscher az 1880-as évek végétől az elsők között készített eredeti rézkarcot Magyarországon.

6. Grafikusok az 1880-as, 1890-es években Magyarországon: a mélynyomás feléledése

Az 1880-as évektől tapasztalható a rézkarc és rézmetszet iránti megélnkülő érdeklődés. Az 1885-ös Országos Kiállításon a kiállítók között szerepelt Doby Jenő rézmetszetekkel és rézkarcokkal valamint Michalek Lajos rézkarcaival.³⁷

Rippl-Rónai József (1861–1927) is az első rézkarcolók közé tartozott. 1884-ben utazott Münchenbe, ahol az akadémián Johann Leonhardt Raab-nál tanulta a technikát. Első hivatalos megrendelése is rézkarcra szólt: 1884-ben Somogy vármegye megrendelte tőle gróf Jankovich László rézkarcolatú arcképét 350 példányban. 1887 februárjában a Képzőművészeti Társulat 500 forintot ösztöndíjban részesítette rézkarc művelésére. Márciusban Párizsba utazott, majd szeptemberben a Képzőművészeti Társulat újabb, 300 forintos segélyt utalt ki neki, továbbra is a grafikai művészet tanulmányozására.³⁸ Rippl-Rónai 1887-ben készítette el Munkácsy Mihály *Liszt portréjának* rézkarc változatát,³⁹ amely karcai közül a legnagyobb sikert aratta, megjelent az abban az évben kiadott *Segítség* albumban⁴⁰, az Országos Képtár megvásárolta, és Térey Gábor 1898-ban a *Modern metszetek* című tárlaton kiállította. A Magyar Nemzeti Galéria grafikai gyűjteményében őriz még korai rézkarcokat Rippl-Rónaitól (*Öregasszony* 1887,⁴¹ *Tanulmányfej* 1886, gróf Széchenyi Pál arcképe 1886). Ezek a művek azonban a reprodukív grafikán nem mutatnak túl, a két tanulmányfejen kívül festmény előképek után készültek. Rippl-Rónai a *Liszt porté* után nem készített több rézkarcot Párizsban, érdeklődése az 1890-es évek közepe táján a színes litográfia felé fordult.

Keleti Gusztáv 1893-ban *Az Osztrák–Magyar Monarchia Írásban és Képben* IX. kötete számára tanulmányt írt a magyar festészet és szobrászat aktuális helyzetéről. Ebben egy rövid bekezdést szentelt a sokszorosításnak, megjegyezve, hogy „idegen művészet volt ez még csak pár évtizeddel ez előtt is Magyarországon.”⁴² Keleti csak Morellit és Doby-t említette, mint Magyarországon dolgozó grafikusokat, a külföldön élők közül a bécsi Michalek Lajost, Párizsból Kádár Gábort (párizsi nyomdájában Munkácsy festményeiről készített reprodukciókat, és az ő intézte a szállított 1892-től a Képzőművészeti Társulat színes műlapjait) és mint legfiatalabbat, a berlini Strassgürtl Károlyt.

Strassgürtl (1869-?) Doby Jenő tanítványa volt 1885–1889 között az Iparművészeti Iskolában, majd Berlinben, Gustav Eilers iskolájában tanult tovább, és ott is telepedett le. Strassgürtl 1891-től állított ki a Múcsarnokban, legismertebb művei reprodukív rézkarcok (Rudolf trónörökös portréja Benczúr festménye után 1894, Ferenc József portréja 1898, Vadászat a gödöllői határban Vágó Pál rajza után), valamint arcképek (Szatmáry György arcképe 1891, Szalay Imre arcképe 1894).

Az 1900 körül megjelent összefoglaló írások már több grafikus művészről szóltak. Az 1900-as párizsi világkiállítás magyar képzőművészeti részét kísérő diszkiadványban Diener-Dénes József szentelt egy rövid passzust a „grafikai művészeteknek”. Írása elején leszögezte, hogy „az, hogy a művészek nagy számban adják a fejüket a grafikai művészetre, csakis a legutóbbi években történt.”⁴³ Diener-Dénes első helyen emlékezett meg Paczka Ferencről és feleségéről, Paczkáné Wagner Corneliáról. Felsorolásában szerepel Olgyai Viktor, Aranyossy Ákos, Chabada Béla, Landsinger Zsigmond, Pap Henrik, Rauscher Lajos, valamint a külföldön élők közül Michalek Lajos, Strassgürtl Károly, Kádár Gábor és Krieger Béla⁴⁴ (ez utóbbi Párizsban dolgozott, tájképeket, enteriőröket, épületrészleteket karcolt rézbe). Diener-Dénes összefoglalóját Rippl-Rónai József és a Firenzében élő Kövesházi Kalmár Elza színes litográfiában tett kísérleteinek említésével zárta.

Czakó Elemér 1902-ben nagyobb lélegzetű összefoglalót adott közre *Az Iparművészet Könyve* című diszmunkában a magyar sokszorosító művészetekről.⁴⁵ Ő is ugyanazokat a művészeket sorolta fel, mint Diener-Dénes két évvel azelőtt, hozzátéve még, mint „a legutolsó napok művészeit” Barta Ernőt, Edvi Illés Aladárt és Tahi Antalt. Czakó nem különítette el élesen a reprodukív és eredeti grafikát űző művészeket. Rauscher Lajost az idősebb generáció, Morelli és

Doby mellé helyezete, valószínűleg pusztán életkora miatt, hiszen Rauscher, tőlük eltérően, eredeti rézkarcokat készített. Czakó Rippl-Rónai litográfiai munkásságáról sem tett említést, pedig az 1902-ben a főműveket már szinte teljességükben tartalmazta.

A Diener-Dénes József és Czakó Elemér által említett grafikusok közül Strassgürtl Károly, Kádár Gábor és Pap Henrik (1864–1910) reprodukzív grafikával foglalkoztak. Pap Henrik Münchenben Johann Leonhardt Raab-nál tanult. Landsinger Zsigmond (1855–1939) Svájcban, Arnold Böcklin tanítványa volt, nagyrészt arcképeket készített.⁴⁶

A többi művész, Olgyai Viktor, Rauscher Lajos, a Paczka házaspár, Forbászi Aranyossy Ákos, Rippl-Rónai József, Kövesházi Kalmár Elza, Barta Ernő, Chabada Béla azonban már az eredeti grafika, a művészi grafika első képviselői voltak Magyarországon.

VI. A művészi grafika nyilvánossága

A lassan kialakuló művészi sokszorosított grafika azonban nem talált kellő visszhangra, szórványos felbukkanása a tárlatokon nem tekinthető változásnak a művészi sokszorosított grafika helyzetében, és főképp nem indított tömegmozgalmat, nem követte grafikai társaság alakulása, nem buzdított további művészeket az ezzel való foglalatosságra, mint ezt Czákó 1902-es helyzetjelentése jól tükrözi.

A művészi sokszorosított grafika önmagában nem volt elég erőteljes ahhoz, hogy érdeklődést váltson ki a budapesti közönségből. Nem voltak műkereskedők, aki albumok kiadásával foglalkoztak volna, nem voltak műgyűjtők, akik vásároltak volna, és így továbbra sem voltak budapesti művészek, akik a megélhetésnek ezt a formáját akár csak megfontolás tárgyává tették volna. Ezt a hibát kívánta orvosolni a kultúrpolitika 1898-tól kezdve.

1. A kultúrpolitika

Wlassics Gyula 1895-ben lett vallás- és közoktatásügyi miniszter. A „képzőművészeti miniszter”¹ egyik legelső ténykedése a Szépművészeti Múzeum 1896-os megalapítása volt. Pulszky Károly felfüggesztését követően² Kammerer Ernő országgyűlési képviselő került a helyére, kormánybiztosi minőségben. Kammerer mint megbízott igazgató állt a Szépművészeti Múzeum élén 1896–1901-ig, majd 1901-től nevezte ki Wlassics igazgatónak, és 1913–14-ig maradt a posztján. Kammerer nem volt művészettörténész (jogász végzettsége volt), de a középkori magyar történelemmel és régészettel foglalkozott. Az ő feladata volt megszervezni a múzeum irányítását, működési mechanizmusát, és megfelelő személyt találni a szakmai irányításra. Kammerer a Németországban élő Térey Gábort javasolta. Wlassics 1896 novemberében megbízta Téreyt, hogy „lépjön az Országos Képtár szolgálatába”, és vegye át a kézirat és metszetgyűjtemény kezelését. A Térey kinevezése tárgyában Kammerernek írt leiratában a miniszter hangsúlyozta: „mert éppen a kézi rajz és metszetgyűjtemény szakszerű rendezésére kiváló súlyt kell fektetnem...”³ Wlassics 1897 áprilisában kelt levelében bízta meg a grafikai gyűjtemény, „a Szépművészeti Múzeum graphica tárgyait” rendezésével, amelyből azonban az derül ki, hogy Térey már 1896. november 1-től végezte ezt a munkát.⁴ Térey jó kapcsolatokat ápolt Koronghi Lippich Elekkel, aki 1885-től dolgozott a vallás- és közoktatásügyi minisztériumban. Koronghi Lippichet Wlassics 1899 januárjában nevezte ki a művészeti ügyosztály vezetőjének, a régóta betegeskedő dr. Szmrecsányi Miklós helyére.⁵

A Szépművészeti Múzeum megnyitásához szükséges előzetes intézkedések között nagy szerep jutott a szerzeményezéssel egybekötött tanulmányutaknak. Ezek közül az elsőre 1897 végén került sor Wlassics utasítására. Kammerer feladata a külföldi jeles múzeumok szervezetének, felépítésének és működésének tanulmányozása volt. Kammerer Térey mellett, aki a szakmai feladatokat végezte (gyűjtemények szakmai szempontú felmérése és a vásárlásokra történő javaslatétel), felkért útítársnak egy építész is, akinek a felkeresett múzeumok épületeinek felmérése, elemzése volt a feladata. Ez az építész az a Rauscher Lajos volt,⁶ aki Németországból telepedett le Magyarországon, később építési karrierjét feladva a művész-pedagógus pályát választotta, és élete végéig kutatta a rézkarcolás technika és művészi kifejezési lehetőségeit.

A múzeumi élet és a kultúrpolitika vezető emberei tehát a grafikai művészetek iránt elkötelezett szakemberek voltak. Wlassics „kiváló súlyt helyezett” a grafikai művészetekre, Térey a metszetgyűjtemény őrként kötelezte el magát e műfaj mellett, Kammerer és Koronghi Lippich pedig a grafika fontos gyűjtői és népszerűsítői voltak a századfordulón. A grafikai művészetek iránti elkötelezettség, főként Wlassics részéről összefüggött a közízlés nevelésének és ezzel vásárlóképes közönség képezésének igényével, amely szükségletet 1898 végétől a miniszter rendeletek útján

kívánta kielégíteni.⁷

a. Wlassics Gyula rendeletei

Az 1898 októberében kiadott első számú rendeletét Wlassics a Köznevelési Tanácshoz intézte. Ebben javaslatként kötelezte a Tanácsot egy sürgető probléma megoldásának ügyében, nevezetesen a köznevelésben felvállalandó művészeti nevelés kérdésében. Wlassics felhívása nem pusztán egy, a művészetet kedvelő széplelék idealista elképzeléséből született, hanem a tisztán látó kultúrpolitikus megoldási képlete volt a századvég művészeti életét megbénító, rendkívül aggasztó jelenségre, nevezetesen a vásárlóképes magyar közönség szinte teljes hiányára. Mint Wlassics rámutatott: „Ha leszámítjuk azt a nagyobbára szubvencionális és erkölcsi támogatás jellegével bíró számos megrendelést, amelyet az állam csaknem erején felül menő módon gyakorol, alig marad egy-két vagyonosabb ember vásárlása. *A nagy többség, csaknem az egész középosztály folyton idegenkedik attól, hogy a művészeti termékek keletét előmozdítsa*, egyszerűen: az Otthon, a Ház, az értelmiség belső élete vagy nem vesz tudomást a művészet alkotásairól, vagy az ízlés nem fejlődik, s a középosztály nem érzi szükségét annak, hogy szeme és lelke művészeti termékekben gyönyörködjék, mivel értelme és ízlése ezek megértésére és megkívánására képtelen. Kifejezve nincsen.”⁸ Wlassics a megoldást az ifjúság nevelésében látta, és noha konkrét utasításokat ez a rendelet nem tartalmazott, elvárásait igen, amelyek szerint a középiskolai művészeti oktatásban a rajzoktatás, az ismeretterjesztő előadások, a képtárlátogatások mellett nagy szerepet kívánt juttatni a műlapoknak, a művészeti alkotásokat bemutató metszeteknek. A következő rendeletében a miniszter már azt írta elő, hogy a középiskolai tantervű tantervek lépjenek be a különféle művészeti társulatokba, és a tagdíjmentesként kapott műlapokat a tanításban, mint szemléltető ábrát használják.⁹

Lyka Károly a *Magyar Iparművészet* hasábjain megjegyezte, hogy a miniszter további rendeletekkel kívánja majd a művészeti életet fellendíteni, és nem csak a tanuló ifjúság jövőbeni művelését kívánja megalapozni, hanem az aktuális közönséget is képezni szeretné, népszerűsítő előadások szervezésével és a művészeti irodalom támogatásával. Lyka cikkének hangvétele lelkes és bizakodó. Üdvözölte a kormányból jövő és a sajtó által támogatott kezdeményezést, ami szerinte az utolsó órában történt és végre lehetőséget nyújthat a „mostoha honi művészeti viszonyokból” való kilábalásra.

Wlassics már 1896-ban hangsúlyozta a kézi rajz és metszetgyűjtemény fontosságát. Rendeleteinek ismeretében ennek oka egyértelműen a közönséghez való könnyebb eljutás, a művészet terjesztésének lehetősége. Térey 1901-es kiállítási bevezetőjében hármast emlegetett a tárlat megrendezésével, melyek egybecsengnek Wlassics kívánságával: „felkelteni a közönség érdeklődését a művészet e termékei iránt, a művészekben kedvet ébreszteni a grafikai művészetek szélesebb körű gyakorlására, valamint műiparunkat a reprodukciók művészi, nemesb előállítására serkenteni”.¹⁰

A Wlassics-féle rendelkezések¹¹ és főleg lelkesedés indokolta az ekkortól megszorított múzeumi ismeretterjesztő előadásokat is, amelyek sorozatszerűen működtek, és a sokszorosított grafikára is kitértek.¹² 1899 folyamán a Magyar Országos Képtárban tartott ismeretterjesztő sorozat ötödik, utolsó előtti előadását Petrovich Arzén tartotta *A grafikai művészetek fejlődéséről, tekintettel a magyar törekvésekre* címmel.¹³ 1900-ban az Iparművészeti Múzeumban volt hasonló sorozat, itt két alkalommal Morelli Gusztáv beszélt *A sokszorosított művészet és eljárásai* témáról.¹⁴ Mindkét előadásorozat ingyenes volt. A művészeti ismeretterjesztést szolgálta az Uránia Tudományos Társaság¹⁵ képzőművészeti szakosztályának megalakulása is 1899-ben, amely tagjai között tudhatta Térey Gábort és Rauscher Lajost.¹⁶

A korszak kritikai irodalmában állandóan visszatérő elem a közlés nemesítésének kérdése. Ez a gondolat a nemzeti műipar 19. század közepétől elterjedt külföldi támogatási rendszerében gyökerezik. A nemzeti műipar, mint a nemzet gazdasági helyzetének fontos tényezője fejlesztésére Angliában dolgozott ki Albert herceg, Viktória királynő férje egy hatékony, több lépésből álló szisztémát. Ebben fontos szerephez jutott a művészeti és rajzoktatás, valamint a műiparban dolgozók művészi képzését felvállaló School of Design-ok hálózatának kiépítése. Albert és Viktória emellett a francia műipari kiállítások mintáját is átvették (elsőként az 1851-es londoni világkiállítást rendezte meg Albert herceg), valamint megalapították az első iparművészeti múzeumot, a South Kensington Museumot.¹⁷ Az 1860-as évek végétől jelentkező, Magyarország nemzeti műiparának és iparművészetének kialakítását célzó elképzelésekben is az angol modellt tekintették követendőnek. Fő támogatói – többek között – Pulszky Károly, Pulszky Ferenc, Rómer Flóris, Mudrony Soma, és a század vége felé Radics Jenő voltak.¹⁸ Wlassics 1898-as rendeletében utalt a műipar területén külföldön lezajlott folyamatokra: „a nyugati művelt nemzetek társadalma, éppen az újabb időben a művészetek kultuszának amaz erős áramlatában él, mely áramlat a *képzőművészetnek az iparral, az ideálnak a gyakorlati élettel való* társulását és egybeolvadását hozván létre, láthatólag új életre ébresztette azt a szellemet, mely egykor, *rég leűnt időkben a renaissance-ot hozta létre*.”¹⁹

Az ízlésnemesítés gondolatának a színtisztán gazdasági vonatkozások mellett volt még egy fontos aspektusa. Herbert Spencer és Jean-Marie Guyau filozófusok dolgozták ki a művészetnek a társadalom fejlődésére gyakorolt pozitív hatását taglaló elméletet. Az elmélet szerint a művészet a „társadalmi együttérzést”, a „szociabilitást”, van hivatva felkelteni az erre fogékony rétegek körében. A művészet szeretetének és megértésének elterjesztése a minél szélesebb társadalmi rétegek között így feltétlenül a társadalom jobbulását vonja maga után.²⁰ A szociabilitás eszméjét Lázár Béla hosszasan fejtette ki a Wlassics rendeleteit követő vita során kiadott füzetében.²¹ Az egyén és általa a társadalom nemesbedésének eszközei között a szakírók fegyvertárában ott lapult a grafika is. Lyka Károly már 1898-ban említette a „fali díszítményeket”, mint az – egyelőre nem létező – környezet kultúra részét. Olgyai Bertalan 1901-ben, egy akkor alakulóban lévő grafikai egyesület támogatására írott cikkében egyenesen a grafikát nevezte meg, mint a nagyművészetek és a közönség közti közvetítőt.²² Öccse, Olgyai Viktor, az egyesület alapítója, a következőkben fejtette ki a gondolatot: „Éppen a szép érzésének terjesztésében, népszerűsítésében a grafikai művészeteknek jut a legfontosabb szerep. Mert természeténél fogva expanzív és szociális a grafika, nemcsak a kiválasztottaknak, a hivatottaknak szűk körét akarja gyönyörködtetni, de ki akarja terjeszteni hatását az egész társadalomra...”²³

A grafikai művészeteket tehát a hivatalos kultúrpolitika felvállalta a hagyományos „nagyművészetek” mellett. A sokszorosított lapok több szempontból is alkalmasak voltak a Wlassics által megcélzott óhajok kielégítésére. Mint reprodukció, eljuttathatta a széles, a múzeumba járásban akadályoztatott közönséghez a művészet nagy alkotásait. Ugyanakkor a modern lapok olcsóbb, mégis eredeti műtárgyak voltak, amelyeknek gyűjtése a kevésbé vagyonos polgári középrétegek számára is elérhető volt. Ez a kezdeményezés azonban két oldalú volt, nem csupán a közönség érdeklődését kellett felkelteni a műgyűjtés eme „becses objektumai iránt”²⁴, hanem művészeteket is kellett toborozni a grafika Magyarországon még oly szűk és új táborába.

2. Grafikai kiállítások és díjak

A művészi grafika elfogadtatásának a nyilvánosság, azaz a kiállításokon való megjelenés volt talán a legfontosabb feltétele. A kiállítások népes közönséget vonzanak, események, kritikák foglalkoznak velük, a bemutatás tényén túl tematizálják a bemutatott művészeti jelenséget magát. A művészi grafika olyan speciális műfaj, amely csak közelről vizsgálva fedi fel minden szépségét és finomságát, reprodukcióban elvesznek fő értékei, a leírások magyarázhatják, de nem láttathatják a grafikai lapokat, ahol a narrációnak igen csekély, a vonalak, tónusok, fények árnyékok összehatásának annál nagyobb a jelentősége. A korábban a műgyűjtők kabinetjeiben, mappák mélyére rejtett lapokat a kiválasztottak szűk rétege láthatta, a kiállítások révén azonban igazi nyilvánossághoz jutott a grafika. Ebben a folyamatban a fentiekben vázolt kultúrpolitikai törekvésekkel összhangban az 1898-as év bizonyult kiindulási pontnak.

a. Műcsarnok

A Műcsarnok rendezett először olyan kiállításokat, ahol grafikai anyag szerepelt, általában azonban ezek rajzokat, vízfestményeket mutattak be, a sokszorosított grafikára nem koncentráltak. 1883-ban Zichy Mihály műveiből nyílt kiállítás, amely tartalmazott grafikai anyagot, 1891-ben a Société royale belge des aquarellistes tagjainak *Belga vízfestmény kiállítását* láthatta a közönség.²⁵ 1895-ben Walter Crane 125 művét mutatták be a Műcsarnokban, rajzokat és vízfestményeket, és mindössze egy nyomatot.

A Műcsarnokban 1898 tavaszán az OMKT tavaszi nemzetközi kiállításán szerepelt először nagyobb hangsúllyal a művészi sokszorosított grafika, valamint itt kapott először külön termet a grafikai anyag.²⁶ Az utolsó teremben együtt állították ki a nemzetközi és a magyar anyagot, ekkor már vegyesen rajzot, akvarellt, pasztellt és sokszorosított lapokat. Itt szerepelt Max Liebermann több rézkarca, Olgyai Viktor egy rézkarca, és a legtöbb, 12 lap Paczka Ferencné Wagner Cornelia algráfiáiból. Ezen a kiállításon a plakátművész és illusztrátor Alfons Mucha műveiből külön teremben mutattak be egy nagyobb kollekciót, igaz, folytatva a Műcsarnok addigi hagyományait, itt is csak vízfestmények, vázlatok, rajzok szerepeltek, sokszorosított lapok nem.²⁷

A Műcsarnok évente kétszer megrendezett szalonjain ezentúl rendszeresen szerepelt grafikai anyag. Az 1890-es évek legvégén még legnagyobb súllyal Paczka Ferencné Wagner Cornelia szerepelt, tőle rendszeresen nagyobb, 5-10 darabos kollekciót állítottak ki, és egyet-egyet reprodukáltak is közülük a katalógusban.²⁸ A grafikai műfajoknak a műcsarnoki tárlatokon való megjelenése arról tanúskodik, hogy a hivatalos művészeti körök „bevették” a grafikai műfajokat,²⁹ de nem fektettek külön hangsúlyt a népszerűsítésükre, és nem kívánták programszerűen bemutatni az új tendenciákat.

b. Iparművészeti Múzeum

Az Iparművészeti Múzeum a sokszorosított grafika alkalmazott ágának népszerűsítését tűzte ki célul, amikor 1898 áprilisában nagyszabású nemzetközi iparművészeti kiállítást rendeztek a sokatmondó *A modern művészet* címmel. Itt a kortárs iparművészeti alkotások között a plakátművészet önálló egységként szerepelt. A rendező, Radics Jenő így foglalta össze a kiállítás célját: „Ohajtandó annak köztudottá válása is, hogy csak akkor fogja a művészet éltető gyökereit

belebocsáthatni az élet tápláló talajába, ha minél szélesebb körökkel érintkezhetik, s hogy ugyanezért nincs emberi alkotás, mely méltó ne volna formájának nemesítésére is. A közhasználatú tárgyak nagy száma, árúk etikettjei, falragaszok, mind alkalmasak lehetnek a művészi tudás és ízlés bemutatására és terjesztésére, hozzájárulván ezzel az illető czikk vagy áru terjesztéséhez is.”³⁰ Radisics a korszak vezető francia, angol, amerikai, német, osztrák és belga művészeinek alkotásait vonultatta fel: Jules Chéret, Henri de Toulouse Lautrec, Théophile Steinlen, Alfons Mucha, Eugène Grasset, Pierre Bonnard, Caran d’Ache, Paul Berthon, Privat-Livemont, Georges Meunier, Jean Paléologue, Georges de Feure, Dudley Hardy, a Beggarstaff fivérek, Maurice Greiffenhagen, Otto Fischer, Emil Orlik, Thomas Theodor Heine, Hans Unger, Emile Berchmans, Louis J. Rhead, Maxfield Parish, Ethel Read, Edmund Penfield, stb. számos híres plakátja volt látható. A nemzetközi kiállítás keretén belül mutatták be az összegyűjtött magyar anyagot is. Ez az anyag nem volt túl nagy, 14 művészi plakát mindössze.³¹

Ez volt az első alkalom – és néhány évig az utolsó is –, hogy Magyarországon színes litográfiát láthatott a közönség. A plakátművészet, amely az élen járó Franciaországban is nagyon új műfaj volt, a színes litográfia technikájának tökéletesítésével, a japonizmus formai elemeinek felhasználásával és nem utolsó sorban a reklám megkívánta célratörő, könnyen felfogható, nagy foltokra redukált, erős kontúrokkal körbevett kompozíciót alakított ki, ami visszahatott a művészi litográfia stílusfejlődésére is, Toulouse-Lautrec, vagy a Nabik munkáiban. Az Iparművészeti Múzeum bemutatója lökést kívánt adni a magyar plakátművészet kifejlődésének, a művészek instrualása éppúgy cél volt, mint a közönséggel való elfogadtatás. Mind technikai, mind műfaji szempontból úttörő volt tehát a tárlat, és visszhangot vert a sajátban is. Az első magyar nyelvű plakáttörténeti összefoglalót is e kiállítás kapcsán írta Mihalik József a *Magyar Iparművészetben*.³² Bálint Aladár 1914-ben a magyar plakátművészetről írott cikkében egyenesen azt állította, hogy a fordulópontot a 1898-as nemzetközi kiállítás jelentette, egyrészt mert igen jókor rendezték, amikor „új igények új plakátművészetet kívántak”, másrészt mert „az összekuszált, zavart fogalmak, a stílustalanság periodusában rendkívül fontos [volt] egy ilyen instruktív kiállítás, az irányok tisztázódását, a stíl kialakulását segítette.”³³

Az Iparművészeti Múzeum kiállításain felvállalta az alkalmazott műfajok, illusztráció népszerűsítését, az igazgató Radisics Jenő személyes kötődésének megfelelő tendenciák elsőbbségével. Radisics a francia, angol és skandináv modern iparművészet mellett kötelezte el magát,³⁴ az iparművészet fejlesztésével kapcsolatban a ruszini-morrisi példa, illetve a finnek népművészetre épülő háziipara szolgált mintául. Kiállításpolitikáját is ez az irányultság jellemezte.

A plakátkiállítással egy évben rendezték meg az 1898. évi Angol Nemzeti Verseny eredményeit bemutató tárlatot, 1900-ban Walter Crane munkáit mutatták be egy nagyszabású kiállításon. 1901-ben az előző évi párizsi világkiállításon vásárolt anyag került bemutatásra. 1902-ben Brit Iparművészeti kiállítást rendeztek, 1907-ben Aubrey Beardsley műveit láthatták az érdeklődők.

c. Országos Képtár

Magyarországon a modern művészi grafika népszerűsítését elsőként egy közgyűjtemény, az Országos Képtár vállalta fel. A grafikai gyűjtemény őre, Térey Gábor, akinek a felállítandó Szépművészeti Múzeum modern grafikai gyűjteményének megalapozása és gyarapítása is a feladatkörébe tartozott, 1898-tól programszerűen ismertette a Képtár egyre gazdagodó modern metszetgyűjteményét, a tárlatokhoz pontos, tudományos igénnyel készült vezetőt is mellékelte. A lassan gyarapodó magyar anyagot a nemzetközi mezőnnyel együtt állította ki. A modern törekvéseket bemutató tárlatokat egy-egy klasszikus nagy mester kiállításával váltogatta.³⁵

Az Országos Képtár első modern kiállítása 1898 novemberében nyílt meg az Akadémia épületében, *Modern metszetek* címmel. A katalógus bevezetőjében Térey a Wlassicus által megjelölt

célokat említette a tárlat megrendezése kapcsán: „felkelteni a közönség érdeklődését a művészet e termékei iránt, a művészekben kedvet ébreszteni a graphikai művészetek szélesebb körű gyakorlására, valamint műiparunkat a reproduktív művészi, nemesb előállítására serkenteni”.³⁶ Ugyanakkor gyakorlati oka is volt, a megalapítás óta eltelt év szerzeményezéseit, azaz a metszetyűjtemény (közpénzen) alakuló modern osztályának gyűjteményét kívánta közszemlére tenni.³⁷

A katalógus bevezetőjében Térey a művészi grafika iránti megnövekedett figyelmet az alábbiakkal magyarázta: „a graphikai és sokszorosító művészetek körében az utolsó években mesés föllendülés észlelhető, a mit nemcsak egyesek tehetsége és szorgalma irányít, hanem mindama vívmányok, melyeket a modern technika az öntudatos művész rendelkezésére bocsát. A metszés, vésés, karcolás, törlés, a fekete-, rajz- és kréta-modor leleményes vegyítései, a réz-, aczél, falapokon kívül újabban alapul használt kő, alumínium, horgany, celluloid-lemezek, a papír igen meglepő hatásokat mutató új termékei, a sokszorosító gépek tökéletesítése és a nyomásra használt festékek nagy száma képzelhetetlen változatosságot, gazdagságot adnak formákban és színben e *szabad művészetek* termékeinek.”³⁸ (Kiemelés F.E.) Térey hangsúlyozta, hogy a tárlaton reprodukciós célból készült lapokat csak korlátozott számban, oly esetekben mutatnak be, ahol a művész munkája szakmai mintául szolgálhat. „A súlyt az eredeti compositiókra fektetjük, melyeknél nem utánoz a művész, hanem teljes eredetiségében saját felfogását, önmagát adhatja.”³⁹ A tárlaton a német, osztrák, svájci területen alkotók nagy számban szerepeltek, és velük egy egységben kaptak helyet a magyarok is, jelezve a magyar művészek szellemi és stílusbeli irányultságát. Karl Stauffer-Bern, Anders Zorn, Hans Thoma, Franz von Stuck művei és egy hatalmas Max Klinger rézkarc sorozat mellett helyet kaptak a reproduktív rézkarc Magyarországon ismert alkotói is (William Unger, Peter Halm, Karl Köpping). Az angolokat Whistler, Haden, és iskolájuk, David Young Cameron, William Strang, Joseph Pennell stb. képviselték, a franciák közül Camille Corot, Eugène Delâtre, Charles Méryon, Alphonse Legros, Auguste Lepère és az újabbak közül Paul Helleu, Alexandre Lunois, Jean François Raffaëlli stb. szerepeltek.

Térey a nemzetközi tendenciák, alkotók ismertetése mellett a magyar műveket is be akarta mutatni, e tekintetben azonban nem volt könnyű helyzetben. Nyolc magyar művésztől szerepeltek lapok, amelyek leginkább a bevezetőben előrebocsátott kritériumnak feleltek meg, a reprodukáló művészet körébe tartoztak, és legfeljebb szakmai mintaként, mint a rézkarc és rézmetszet szép példáit lehetett őket kiállítani. Doby Jenő, Pap Henrik, Strassgürtl Károly, Aranyossy Ákos festmények utáni rézkarcai és portréi nem feleltek meg az eredeti grafika kritériumainak, Rippl-Rónai József is a Liszt Ferencről készült portréjával szerepelt. „Eredeti compositiót” állítottak ki Olgyai Viktortól (a *Tél* albumból hat lapot), Rauscher Lajostól (négy rézkarc) és Paczkáné Wagner Corneliától, akitől a legtöbb, nyolc lapot mutatott be Térey. A Paczka házaspár Berlinben élt és alkotott, műveiket ez a közeg inspirálta. Paczkáné egy új síknyomású technikával kísérletezett, az alumíniumlemezzel való nyomással, amelyet algráfának nevezett. Lapjai már csak ezért, technikai bravúrjuk miatt is számot tarthattak az érdeklődésre. Térey tudatos döntése lehetett, hogy a katalógus címlapját magyar művel díszítette, és a rendelkezésre álló lapokból ő Paczka Ferencné Wagner Cornelia egyik, már a Műcsarnok tavaszi kiállításáról ismert művét, az ott *Plaquette* címmel szerepelt lapját választotta. Térey ezzel alkalmazott grafikai felhasználását adta egy erre amúgy alkalmas, művészi grafikai lapnak.

A tárlat 1898 novemberétől volt nyitva, 1899 márciusában zárt és összesen 15 800 látogatója volt.⁴⁰ Ezután az első, úttörő kiállítás után Térey még három fontos tárlatot rendezett az Országos Képtárban, és egyet a Műbarátok Körében.

Az uralkodó tendenciák minél alaposabb bemutatását célozta az 1901-ben rendezett *Színes modern metszetek* kiállítás, amelyen már nem csak a rézkarc dominált, hanem színes litográfia és fametszet is nagy számban szerepelt. Térey a színes nyomatok egyre terjedő divatját érzékelve 1900-tól célzottan vásárolt belőlük, így a kiállítás katalógusában örömmel jelenthette, hogy addigra a múzeumnak „ezernél is több” színes lapja volt már.

A katalógus bevezetőjében Térey elismételte, hogy a sokszorosított grafika a közzététel nemesítésének, a művészet széles körű terjesztésének eszköze, ugyanakkor a szerényebb középrétegek számára elérhető eredeti műtárgyakat szállít, a művészeknek pedig megélhetést biztosít – külföldön legalábbis. Térey a külföldön grafikából megélt művészek példájával kecsegtette az itthoniakat. A művészek szemléletének megváltoztatását az elinduló *Művészet* folyóirattól és a frissiben megalakult grafikai egyesülettől⁴¹ is várta. A katalógus bevezetője egyben a grafika színes technikáiról szóló szakszöveg is volt. Térey ismertette e technikák történetét, és aktuális állapotát, valamint központjait. Felosztása szerint a színes rézkarc és rézmetszet központja Franciaország, a színes litográfiáé Németország és a színes fametszeté Anglia. A kissé egyszerűsítő képlet alapján úgy tűnik, hogy Térey nem bírt tudomással a színes litográfia franciaországi feléledéséről, annak ellenére, hogy a kiállításon szerepelt Maurice Denis és Henri de Toulouse-Lautrec néhány könyomata is.⁴² Szerepelt viszont egy nagyobb fametszet anyag Emil Orliktól. A tárlaton Térey kiállította az új magyar szerzeményeket: Kövesházi Kalmár Elza és Rippl-Rónai színes litográfiáit, Paczka Ferentől a *Dante* című színes algráfiát, valamint Morelli Gusztáv Walter Crane rajza után készült színes fametszetét.

A következő, 1903-ban rendezett *Nemzetközi modern metszetkiállítás* egyik aktualitását az adhatta, hogy az egyenletesen gyarapodó nemzetközi anyag mellett Térey egyre nagyobb magyar gyűjteményt alakíthatott ki. A bevezetőben büszkén jelentette ki, hogy „most a magyar grafika is megállja már a helyét, míg az előző [tárlatokon] számbavehetően nem szerepelt...”⁴³, ami arra utalt, hogy az unos-untalan ismételtetett érvek a grafika mellett meghozták első eredményeiket. Valóban nagyobb kollekciót állítottak ki magyar művészekről, bár a külföldön élő művészek még mindig fele arányban szerepeltek. Voltak müncheniek (Gyenis János, Déry Kálmán, Landsinger Zsigmond, Olgyai Viktor), Párizsból Krieger Béla, Kalmár Elza Firenzéből, a Paczka házaspár Berlinből, Michalek Lajos Bécsből. Budapestről Chabada Béla, Faragó József, Kacziány Ödön, Rauscher Lajos, az elhunyt Tahi Antal és Zichy István szerepeltek. A nyomatok egy része a Könyves Kálmán Rt. litográfiai mappájának darabjai voltak.

Az 1903-as kiállításból Térey szándékosan kihagyta az időközben hatalmasra duzzadt angol és amerikai kollekció darabjait, mivel azok mennyisége külön bemutatót igényelt. A tárlatot 1904 októberében *Angol és amerikai modern grafikai kiállítás* címmel rendezte meg Térey. Három teremben mutatta be az angol rézkarcoló iskola legkiválóbbjait (James McNeill Whistler, Seymour Haden, D. Y. Cameron, William Strang, Joseph Pennel, Alphonse Legros,⁴⁴ Hubert Herkomer), emellett szerepeltek Whistler, E. J. Detmold, Charles Shannon, William Nicholson könyomatai és fametszetei is. Az angol és amerikai művészi grafika külön bemutatása egyben jelzi a Magyarországon elfogadott közvélekedést, miszerint a rézkarc megújítói az angolok, hangsúlyos gyűjtése és propagálása pedig értelmezi azt a jól érzékelhető angol igazodást, amely a magyar művészi grafika korai történetét jellemzi.

Térey az Országos Képtárban nem rendezett több modern grafikai kiállítást. 1904-ben azonban a Műbarátok Köre számára kiállította Bäcker Béla és Majovszky Pál grafikai műgyűjteményeinek grafikai lapjait. A Műbarátok Köre 1890-ben alakult irodalmi és művészeti egyesület volt. Az előző évben, 1903-ban lépett tagjai közé dr. Elischer Gyula, a neves Dürer és Rembrandt gyűjtő.⁴⁵ Elischerrel Téreynek már korábban volt kapcsolata, Dürer rézmetszet gyűjteményét 1900-ban vásárolta meg az Országos Képtár, és az évben ki is állították a közönség számára. Elischer 1903-ban kiállítást rendezett a Műbarátok Körében a tulajdonában lévő Rembrandt rézkarcokból, és két előadást is tartott a Kör tagjai számára a holland mester művészetéről. Térey az előző évi metszetkiállítás katalógusa szerint elégedett volt a magyar grafika alakulásával, most tehát a grafika piacára, a műgyűjtőkre koncentrált. Talán Elischer példája nyomán is mutatta be 1904-ben a Kör helyiségeiben két másik műgyűjtő, Bäcker Béla és Majovszky Pál gyűjteményét. Térey a bevezetőben az 1898-ban megjelölt célok közül most a műgyűjtési kedv felkeltését hangsúlyozta: „Óhajtandó, hogy e kitűnő példák minél számosabb követőre találjanak a közönség körében és reméljük is, hogy a becses grafikai termékek, melyek

mindenki által aránylag könnyen megszerezhetők, sokakban föl fogják kelteni a műgyűjtés nemes szenvedélyét.”⁴⁶ A tárlaton a francia és angol rézkarcoló iskola alapvető művészei, Méryon, Whistler, Haden, Legros stb. műveit tekinthette meg a közönség.

d. Nemzeti Szalon

Az 1894 óta működő Nemzeti Szalon vezetői felismerték a grafika jelentőségét, és kereskedelmi lehetőségeit. Térey unszólása úgy tűnik, a Nemzeti Szalon tevékenységére is hatott. 1900 márciusában itt rendezték meg Székely Bertalan kiállításával egy időben a *Grafikai művek és vázlatok nemzetközi kiállítását* két teremben, ahol magyar és külföldi művészek meglehetősen vegyes anyaga került bemutatásra. Jeanniot, Théophile Steinlen, Toulouse-Lautrec, Fantin-Latour, Bracquemond, Adolphe Willette, Puvis de Chavannes, Whistler, Jules Chéret néhány műve mellett a magyar anyag rendkívül vegyes volt, többségében akvarelleket, pasztelleket, olajvázlatokat tartalmazott (Ligeti Antal, Zemplényi Tivadar, Munkácsy Mihály stb.), nyomatokkal csak Olgyai Viktor és Rauscher Lajos szerepeltek. Nem az aktuális állapot, vagy a történeti bemutatás volt tehát a válogatás szempontja, hanem a minél több, a grafika körébe sorolható mű bemutatása, utólag tekintve koncepciótlán és egyenetlen, amolyan „vegyes felvágott” módon.

A Nemzeti Szalon lett azonban a magyar grafikai művek első fóruma 1903-tól indított évenként rendezett grafikai seregszemléjével. A grafika pártfogolása összefügghet Ernst Lajos 1901-ben történt ügyvezető igazgatóvá választásával. Ernst, a Nemzeti Szalon alapító tagja, 1899-ben hívta fel magára a figyelmet, amikor a Wlassics rendeletei nyomán kibontakozó sajtóvita során többször is megnyilatkozott. 1899 és 1900 folyamán a Műcsarnokban jelentette meg állásfoglalását a művészi nevelésről. 1900-ban *Két indítvány a magyar művészet jövője érdekében* című írásában felhívta a kereskedelmi és a vallás és közoktatásügyi minisztereket, hogy – francia mintára – tiltsák be az olajnyomatok képek gyártását és behozatalát, mert azoknak „szinte ijesztő mértékben való elterjedése” okozza, hogy a művészek alig tudnak megélni, s „intelligens és gazdag emberek lakásai is telis teli vannak” ilyenekkel.⁴⁷ Ernstnek magának is volt egy jelentős vázlatgyűjteménye, így a grafika iránti érdeklődésének személyes oka is volt.⁴⁸

A Nemzeti Szalonban 1903-ban megindult grafikai kiállítások úttörő jelentőségűek voltak, mert önálló magyar grafikai tárlat korábban nem létezett. Az, hogy a Nemzeti Szalon nem csak az aktuális divatot lovagolta meg, hanem a grafika színvonalának emelése és a művészek ösztönzése volt a cél, bizonyítja, hogy az első kiállítás alkalmából a vallási és közoktatási miniszter grafikai díjakat tűzött ki. A tárlaton nem csak eladó művek szerepeltek, sok magántulajdonú, vagy az Országos Képtár tulajdonában lévő lap is volt. Nyomatokkal szerepelt Honti Nándor, Barta Ernő, Pravotinszky Lajos, Chabada Béla, Helbing Ferenc, Barta Ernő, Tichy Gyula, Körösfői Kriesch Aladár, Vadász Miklós, Olgyai Viktor, Rauscher Lajos, Edvi Illés Aladár, Kacziány Ödön, Zichy István, stb. Az eredeti nyomatra kiírt 600 koronás díjat Rauscher Lajos rézkarca nyerte el.⁴⁹

1904-ben volt a Nemzeti Szalon *Második Vízfestmény, Rajz- és Metszetkiállítása*, amelyre ismét kitzúta a minisztérium az előző évi pályadíjakat. A tárlaton nagyjából ugyanazok a művészek szerepeltek, valamint itt mutatták be a Könyves Kálmán Műkiadó Rt. litográfiasorozatának első részét, Barta Ernő, Vaszary János, Glatz Oszkár, Rippl-Rónai József, Fényes Adolf, Helbing Ferenc, Ferenczy Károly, Garay Ákos, Márk Lajos, Ujváry Ignác, Kosztolányi Kann Gyula, Kalmár Elza könyvmatait. A katalógushoz mellékelte külön lapon hirdették a litográfia sorozatot, és részletfzetési lehetőséget ajánlottak fel a lapok megvételére. A nyomatok azonban szinte eladhatatlannak bizonyultak, és a grafika iránti lelkesedés általános megtorpanását jelzi, hogy a következő évben, 1905-ben nem önálló grafikai tárlatot rendeztek, hanem a tavaszi kiállítás mellett, azzal egy szervezésben mutatták be az amúgy sem túl nagy termést. Sokszorosított grafikai lapokat csak Vadász Miklós, Olgyai, Conrad Gyula, Nagy Sándor mutattak be.⁵⁰ 1906-ban is a tavaszi kiállításához csatolva rendezték meg a grafikai tárlatot, és a díjak újbóli kitzzésével lelkesítették a

résztevőket. Az eredmény nem is maradt el, ezen a tárlaton jelentkeztek először nagyobb számban a fametszettel foglalkozó művészek, Conrad Gyula, Lekow Hedvig, Józsa Károly. Új rézkarcolók is bemutatkoztak: Raáb Ervin, Krón Jenő, Lévy Róbert, Augustin Mariska. 1908-ban a már bevált módszer szerint a tavaszi kiállítással együtt rendeztek grafikai tárlatot.

A következő önálló grafikai kiállítás 1911-ben volt, amelyet már a grafikusok szakmai szervezete, a Magyar Grafikusok Egyesülete rendezett. Addigra azonban a Nemzeti Szalon elvesztette vezető szerepét a grafikai kiállítások területén, mivel 1907–1908-tól egyre több művészeti intézmény vállalta fel a grafika népszerűsítését.

e. Kiállítások 1907 után

1907–1908 körül lezárult a művészi grafika térnyerésének hőskora. Megszaporodtak a kifejezetten grafikai, vagy grafikát is bemutató tárlatok, gyűjteményes kiállítások, a grafikának új kiállító helyei is lettek (Könyves Kálmán Szalon, Ernst Múzeum, Művészház). A magyar grafika külföldön is bemutatkozott, 1908-ban a berlini Amsler & Ruthardt műkereskedés termeiben *Magyar grafikai kiállítást* rendeztek, és ugyanabban az évben a londoni Earl's Court-ban rendezett magyar képzőművészeti tárlaton is szerepeltek grafikák.

A megnyitott Szépművészeti Múzeumban külön terem állt a szakemberek rendelkezésére, ahol a grafika speciális igényeinek megfelelően állíthatták ki a műveket. Térey és Meller 1907-től a *Magyar kézrajzok* kiállítással útjára indították a *Grafikai Osztály kiállításai* című sorozatot, amelynek keretében évente két-három magas színvonalú bemutatót is láthatott a közönség, többek között újdonságnak számító kortárs monografikus kiállításokat. 1907 júniusában rendezték a *Nemzetközi modern metszetkiállítást* (A Grafikai Osztály Kiállításai II.), novemberben Doby Jenő hagyatéki kiállítását (A Grafikai Osztály Kiállításai III.). 1908-ban Akseli Gallén-Kallela műveit (IV.), Goya rézkarcait (V.), és Rembrandt rajzait és rézkarcait (VI.) állították ki. Anders Zorn 1909-ben mutatták be (VIII.), 1910-ben *Modern francia grafika* (IX.) címmel rendeztek kiállítást. 1912-ben a múzeum *Francia színes könyomatait* (XIV.) állították ki, 1914-ben rendezték az *Modern angol rézkarcolók* (XVI.) című tárlatot, és az év végén mutatták be *Külföldi modern metszetek* (XVIII.) címmel Majovszkynak a múzeum számára ajándékozott kollekcióját.

A Nemzeti Szalonban 1907-ben rendezett *Gauguin, Cézanne, stb.* című kiállításon bemutatott Gauguin nagy hatású könyomatait és fametszeteit. 1908-ban rendezték Paczka Ferenc és Cornelia gyűjteményes tárlatát, amelyen a művészpár grafikáit is nagy számban kiállították, ők voltak tehát az első kortárs magyar művészek, akiknek grafikai munkásságát önállóan prezentálták. Paczka Cornelia páratlan népszerűségére jellemző, hogy műveit 1913 májusában a Nemzeti Szalon *Képzőművésznők Egyesülete* kiállításán ismét külön tárlaton mutatták be.

A művészcsoporthoz kiállításain is megjelent a grafika, mint a művészi tevékenység integráns része, a gödöllőiek kiállításain Körösfői Kriesch Aladár, Nagy Sándor, Raáb Ervin mutatták be nyomataikat, a KÉVE tárlatokon a Tichy testvérek és Lévy-Lénárd Róbert. 1908-ban, a MIÉNK első tárlatán Józsa Károly szerepelt fametszetekkel.

A Könyves Kálmán műkereskedésében is rendeztek grafikai kiállításokat, az első a Berlinben 1908-ban kiállított grafikai kiállítás előzetes márciusi bemutatója volt. Ugyanebben az évben, 1908-ban Józsa Károly kiállítását rendezték meg, majd 1911 januárjában Jean-François Raffaelli tárlatát, szeptemberben pedig Kubinyi Sándor és Vészi Margit közös bemutatóját. A Könyves Kálmánban többször tartottak karikatúra és „humorista” kiállításokat is (1908 Kóber Leó kiállítása, 1912. április, Francia grafikusok és humoristák).

Az 1912-ben megnyitott Ernst Múzeumban a Szépművészeti Múzeum monografikus grafikai tárlatait folytatva az év folyamán bemutatták Frank Brangwyn rézkarcait, a kiállításokhoz kapcsolódóan Olgyai Viktor felolvasást tartott *Brangwyn és a rézkarc* címmel.⁵¹ Brangwyn szociális tematikájú nagy méretű lapjai nagy hatást gyakoroltak Magyarországon. A következő évben, 1913-

ban két francia grafikusnak, a rézkarc egyik megújítójának tartott Charles Méryonnak és a rendkívül népszerű kortárs Paul Helleu-nek a rézkarcait mutatták be a *Francia nagymesterek* kiállítás keretében ugyanitt.

A művészi grafika szempontjából jelentősek voltak azok a tárlatok is, ahol a japán fametszeteket ismerhette meg a közönség. Térey már az 1901-es *Színes modern metszetek* kiállítás katalógusában említette, hogy a múzeum japán fametszet gyűjteményét is tervezi kiállítani, ennek a lehetősége azonban az készülő Szépművészeti Múzeum épületétől függ.⁵² Erre végül nem nyílt módja, a budapesti közönség először 1908-ban, a Szépművészeti Múzeumban rendezett gróf Vay Péter-féle japán gyűjtemény bemutatóján láthatta a híres japán nyomatokat.⁵³ A következő évben, az 1909-es nagy grafikai tárlaton a Múcsarnokban hatalmas japán fametszet kollekciót szerepelt. A Művészház 1911-es *Keleti kiállításán*⁵⁴ szintén szerepeltek japán fametszetek.

Éppen kívül esik a korszakon, mégis fontos megemlíteni a kiállítások sorában a Szent György Céh 1915-ben rendezett grafikai lárlatát.⁵⁵ A kiállítás amellet, hogy nagy számban mutatta be a kortárs grafikusokat, kísérletet tett arra, hogy kimutassa a 19. századi grafika és a modern művészi grafika magyarországi folytonosságát. A lárlatot Marastoni Jakab és Szemler Mihály rézkarcaival indították, első kísérletként a magyar művészi grafika tradíciójának megteremtésére.

f. Az 1909-es grafikai tárlat

A korszak talán legjelentősebb grafikai kiállítását 1909-ben a Múcsarnokban rendezték, *Akvarellek, pasztellek és grafikai művek nemzetközi kiállítása* címmel. A Múcsarnokban szervezett nagy nemzetközi seregszemle bizonyára összefüggött a Magyar Grafikusok Egyesületének előző évi megalakulásával, valamint az immár komoly eredményeket felmutató Olgyay-féle grafikai szaktanfolyam működésével.

A figyelemre méltó nemzetközi élményön kívül magyarok (a Magyar Grafikusok Egyesülete tagjai valamint Olgyai tanítványai) is szép számban szerepeltek. A katalógusban részletesen megjelölték a hatalmas anyag összegyűjtésében közreműködő külföldi és magyar szereplőket, akik között múzeumigazgatók, műkereskedők és festők is voltak. A felsorolás alapján egy jelentős, nemzetközi múzeumok és grafikus szervezetek bevonásával szervezett tárlat képe bontakozik ki. A katalógusban a Magyar Grafikusok Egyesületének tagsága mellett felsorolták az 1904-ben alakult angol grafikai társaság, a Society of Twelvé résztvevőit is, jelezve, hogy a grafikus szakma összefogásával jött létre a tárlat.

A külföldi anyagban az angolok, franciák, németek, osztrákok, svédek, norvégok, dánok és finnek mellett orosz művészek lapjait és egy tekintélyes japán fametszet kollekciót állították ki. A francia anyag közvetítésében és egy jelentős angol gyűjtemény megszerzésében Radisics Jenő működött közre. A magyar műveket Térey Gábor válogatta, és külön két teremben mutatták be Bäcker Béla 310 lapból álló gyűjteményét. A híradások szerint külön termekben szerepelt a Magyar Grafikusok Egyesületének kiállítása is.⁵⁶

A sokszorosított grafikai anyag több újdonságot is tartalmazott. Az angolok között a már jól ismert rézkarcolókon kívül szerepelt a fametszők népes tábora (Charles Shannon, Charles Ricketts, Thomas Sturge Moore, William Nicholson stb.), a franciák között néhány barbizoni mester lapja (Daubigny, Millet) valamint a népszerű litográfus Albert Besnard művei. A már jól ismert, hihetetlenül népszerű svéd Anders Zorn mellett újdonság volt a norvég válogatás, amelyben Edward Munch litográfiái és rézkarcai szerepeltek, az orosz Anna Osztroumova-Lebegyevának, a Mir Isszkuštva tagjának 15 fametszete, valamint a hatalmas, Hokusai, Utamaro és Hiroshige munkái mellett más művészek műveit is felvonultató japán fametszet anyag.

A tárlatnak amellet, hogy az aktuális grafikai trendeket kívánta bemutatni, továbbra is a közönség figyelmének felkeltése volt egyik célja. Lyka Károly hosszú bevezetőt írt a katalógushoz, amelyben a sokszorosítási technikákat ismertette. Ebben csatlakozott az általános véleményhez,

amely a rézkarc elsőbbségét, kifejező erejének szinte korlátlan gazdagságát hangsúlyozta az „érdes, lapidáris, sommázó” fametszet és főleg a „más technikáknál szegényebb, de fürgébb” litográfiával szemben.⁵⁷ A kiállításról terjedelmes kritikát közöltek a nagyobb folyóiratok. A grafikai tárlat másik célja azonban az immár jelentős létszámú magyar grafikus szakma oktatása és tájékoztatása, valamint tevékenységük „helyes mederbe” terelése volt. „A grafikai kiállítás tartalma alatt aktuálisan megtapasztalhattuk, mennyire demoralizálta ifjabb művészgenerációnkat a minden tradicionális értéket ignoráló, sőt tüntetve megvető kolorisztikus váltóláz. [...] Legégetőbb szükség volt arra, hogy a külföld grafikus fegyelmezettsége véges-végre utat találjon hozzánk. A mai zűrzavarban még komolyan működő, különösen a fejlődésben levő művésznemzedékre a Műcsarnok kiállítása jelentős fordulatot, majdnem életkérdést jelentett...”⁵⁸ – írta Olgyai.

A tisztán művészetpártolói szándékok mellett a kiállítás jelentős részét eladásra szánták a szervezők. Az állam 22 külföldi és 21 magyar lapot vásárolt meg.

g. A Magyar Grafikusok Egyesületének kiállításai

A magyar grafikai termést évről évre 1910-től mutatta be a grafikusok szakmai szervezete, az 1908 végén alakult Magyar Grafikusok Egyesülete. Már 1909-ben külön állítottak ki a Műcsarnokban, a katalógusban azonban nem jelezték szervezeti egységüket. Az első ilyen néven rendezett bemutató a Művészházban volt 1910 januárjában, amelyet 1911 januárjában a Nemzeti Szalonban, 1912 januárjában a Műcsarnokban és 1913-ban ismét a Nemzeti Szalonban követtek újabb kiállítások. A három utolsó tárlatot az 1910-ben alakult Magyar Akvarell- és Pasztellfestők Egyesületével közösen tartották. A bemutatókon először csak az Egyesület tagjainak munkái szerepeltek, 1911-től azonban több, a tagnévsorban nem szereplő művész – elsősorban Olgyai tanítványai közül – is kiállított. A magyar grafikusok művészetének fejlődéséről, stílusigazodásukról, az egyes művészek pályájának változásairól évenként látható bemutatkozásuk tájékoztatta a közönséget.

A művészi grafika nemzetközi kiállításainak koncepciója tükrözte a magyar grafika igazodását és egyben meg is határozta azt. Térey a német grafikusok mellett az angol és amerikai rézkarcolókra helyezte a fő hangsúlyt. A franciák közül elsősorban az angol tradíció megalapozóit, Charles Méryon, Alphonse Legros műveit értékelték, valamint az 1890-es évektől elterjedő színes rézkarcoló iskola mára szinte elfeledett képviselői, Jeannot, Jean-François Raffaëlli, Alexandre Lunois, Paul Helleu, Charles Houdard, Jacques Villon stb. lapjait. Hihetetlenül népszerűek voltak ezen kívül a svéd születésű, Párizsban élő Anders Zorn az impresszionizmusból táplálkozó, technikailag bravúros, ám kissé felszínes, néhol szinte formalista rézkarcai is.

A francia iskola, Edouard Manet, Edgar Degas, a francia impresszionisták (Pissarro, Signac), valamint a Toulouse-Lautrec és a Nabik által kultivált színes litográfia nagyobb mennyiségben csak igen későn, 1910 után jelent meg a budapesti kiállításokon, az impresszionizmus magyarországi recepciójával összefüggésben.⁵⁹

Olgyai Viktor személyén és az általa megvalósult oktatási rendszeren kívül a kiállítások játszottak főszerepet abban, hogy a magyar művészi grafika korai történetében a hagyományosan érvényesülő német-osztrák hatások mellett az angol művészeti igazodás lett a jellemző.

h. Grafikai díjak

A grafikai műfajok elfogadtatásában és a művészek alkotókedvének felkeltésében fontos szerepe volt a grafikai díjaknak. A műcsarnoki kiállításokon megszokott díjazási szisztémát 1903-ban vezették be a grafikai műfajok számára, 1903-ban a Nemzeti Szalon *Vízfestmény, Rajz- és Metszetkiállításán* a vallási és közoktatási miniszter grafikai díjakat tűzött ki öt kategóriában: figurális rajzra (500 korona), tájrajzra (500 korona), könyv természetéhez alkalmazkodó illusztráció (500 korona), eredeti metszet, karc vagy könyvnyomat (600 korona) és akvarell (300 és 600 korona) témában. A figurális rajzért Glatz Oszkárt, a tájrajzért Major Jenőt, a könyvillusztrációért Nagy Sándort, rézkarcért Rauscher Lajost, akvarellért Edvi Illés Aladárt (600 korona) és Tull Ödönt (300 korona) díjazták.

A következő évben szintén kitűzték a díjakat, figurális rajz, tájrajz és vízfestmény kategóriában. Könyvillusztrációért ez évben nem adtak pályadíjat, a nyomatok közül ellenben hármat is díjaztak. (Figurális rajz Glatz Oszkár, tájrajz Major Jenő, vízfestmény Tull Ödön, eredeti metszet Olgyai Viktor 600 korona, Barta Ernő 300 korona, Chabada Béla 300 korona.)

1905-ben nem tűztek ki újabb grafikai díjat, noha a Nemzeti Szalon ez évben is tervezte a már szokásos grafikai kiállítását. A Nemzeti Szalon 1904-ben kiadott évkönyvében magyarázattal szolgált. A kibontakozó közjogi válság gyakorlatilag megbénította az ország adminisztratív működését és „a nyomasztó gazdasági és politikai helyzet, melyet a képzőművészet pártolása is megérzett”,⁶⁰ nem tette lehetővé a díjak kitűzését. A művészek, akik eleinte lelkesen készültek, a díjak elmaradása hallatán elkedvetlenedtek, és így „oly kicsiny anyag gyűlt össze, hogy külön grafikai kiállítást belőlük a legjobb szándékkal se rendezhettek.”⁶¹ A közjogi válság okozta helyzetben végül az 1905-ben a tavaszi kiállításához csatolva rendeztek szerényebb grafikai tárlatot.

1906 áprilisában rendeződött a politikai helyzet, és noha a grafikai kiállítást ismét a tavaszi tárlat keretében tartották, a miniszter újból kitűzött díjakat, a szokott kategóriákban, eredeti metszetre hármat is, egy 500 és két 250 koronásat. Figurális ábrázolásért ismét Glatz Oszkárt, tájrajzért Major Jenőt, könyvillusztrációért Nagy Sándort díjazták, a vízfestmény díját Tull Ödön kapta. Eredeti metszetért Conrad Gyula (250 korona), Székely Árpád (250 korona) részesültek díjazásban, a fődíjat, 500 koronát egy fiatal művész, Pravotinsky Lajos rézkarca nyerte.

A Nemzeti Szalonban legközelebb 1908-ban rendeztek grafikai kiállítást, pályadíjakkal együtt. A díjak odaítélésében nagyobb változatosság mutatkozott: tájrajzért a jeles grafikust, Wagner Gézá t jutalmazták (500 korona), alakrajz kategóriában három művészt (Simay Imre 300 korona, Wellmann Róbert 500 korona, Vadász Miklós 500 korona), könyvillusztrációért Nagy Sándornét (500 korona) és eredeti metszetért Rauscher Lajost (500 korona), Tipary Dezsőt (250 korona) és Conrad Gyulát (250 korona). Vízfestmény ebben az évben nem szerepelt a díjazottak között.

1909-ben a Műcsarnok nagy jelentőségű nemzetközi grafikai tárlatán az OMKT megszokott díjai egy részét is kiosztották grafikai témában, valamint új, igen magas díjakat tűzött ki az állam akvarellekre. Az 1000 koronás akvarell-díjat Edvi Illés Aladár, a 600 koronás akvarell-díjat Mendlik Oszkár nyerte el. A Lipótvárosi Kaszinó 500 koronás díját Poll Hugó pasztell-képe kapta. A szokásos díjak mellett a *Művészet* folyóirat is kitűzött egy 1000 koronás (!) grafikai díjat, amelyet Glatz Oszkárnak ítéltek. Az 1000 koronás Társulati díjat Olgyai Viktor *Február* című rézkarca kapta.⁶²

1911-ben a megszokott grafikai díjakat tűzték ki a Nemzeti Szalonban tartott Magyar Grafikusok Egyesülete és a Magyar Akvarell- és Pasztellfestők Egyesülete által rendezett kiállításokon. Itt eredeti metszetért 500 koronás díjat kapott Kubinyi Sándor és két 250 koronás díjat ítéltek oda Prihoda Istvánnak és Tichy Kálmánnak. (Vízfestményért Vida Árpád 500 koronás, Boemm Ritta 300 koronás, tájrajzért Háry Gyula 400 koronás, illusztrációért Pogány Willy 500 koronás, alakrajzért Vadász Miklós 500 koronás díjban részesült.)

Az 1912-ben a Magyar Grafikusok Egyesülete által a Műcsarnokban bemutatott tárlaton új

kategóriát vezettek be, a pasztell-díjat. Ezt a Magyar Akvarell- és Pasztellfestők Egyesületének részvétele indokolta. A figurális rajzra kitűzött díjat a zsűri nem adta ki, a tájrajzra kitűzött 500 koronás díjat Olgyai Viktor nyerte meg, a grafikai 500 koronás díjat Erdőssy Béla kapta, a két 250 koronás díjat Angyal Géza és Conrad Gyula. A vízfestményekre kitűzött 500 koronás díjat Pogány Willy, a 300 koronás díjat Nagy Sándor nyerte el. A pasztell-díj 300 koronáját Raab Ervin s az illusztrációra kitűzött 500 koronás díjat Zádor István kapta. A *Művészerben* megjelent felsorolást a szerkesztőség azzal az információval töltötte meg, hogy „a díjakat egy művész műveinek kisebb-nagyobb sorozata” kapta. A folyóirat reprodukálta is e műveket.⁶³

A korszak utolsó nagy grafikai kiállítása 1913-ban a Nemzeti Szalonban, grafikai díjakról azonban nem találtam említést, valószínűleg – eddig ismeretlen okokból – nem tűzték ki a pályadíjakat.

A díjak odaítélésének menetéről szinte semmilyen forrás nem áll rendelkezésre. 1911-ben, a kiállítási katalógusában közölték a grafikai díjakat odaítélő bizottság összetételét. A vallás- és közoktatástügyi minisztérium művészeti ügyosztályának képviselője mellett itt szerepelt Olgyai Viktor, Rauscher Lajos és Körösfői Kriesch Aladár a Grafikusok Egyesülete nevében, Glatz Oszkár, a Nemzeti Szalon képviselőjében és Meller Simon.⁶⁴ Mivel a zsűri művész résztvevői mind részesültek díjakban a korábbi években, feltételezhető, hogy korábban nem ebben a formában döntöttek a díjakról. Ugyanakkor a már díjazott „nagy öregek” bevonása a zsűribe azt is mutatja, hogy a cél ekkor már elsősorban a fiatalok bátorítása volt.

3. Grafika a művészeti folyóiratokban és kritikákban

A művészi grafika ismertetésében és népszerűsítésében óriási szerep jutott a folyóiratokban közölt cikkeknek. A művészeti lapok mindegyike közölt grafikai tárgyú tanulmányt, rendszeresen ismertették a kiállításokat, a korszak vége felé egyes művészek grafikai munkásságának is szenteltek hosszabb-rövidebb cikkeket, és sok, a kutatás számára fontos szervezeti, gyakorlati tárgyú hír jelent meg bennük. A grafikai tárgyú írásoknak egy külön csoportját alkotják a kiállítási kritikák, amelyek nem csak a szakfolyóiratokban jelentek meg, hanem a napilapokban, képes újságokban is. A kiállítási katalógusok maguk is fontos részét képezték a grafikai irodalomnak, Térey Gábor bevezetői az Országos Képtár kiállításaihoz például alapos technikai és történeti ismertetők voltak, amelyek a kortárs grafikai áramlatokról is tájékoztattak, az 1909-es műcsarnoki kiállítás katalógusában Lyka Károly érzelmes hangvételű bevezetőjét a sokszorosítási technikák részletes leírása követte. A folyóiratok hasábjain számos, a grafika helyzetét közvetve érintő tudósítás és cikk is jelent meg, pl. a műkereskedelem, vagy a nyomdászat aktuális helyzetéről.

Az 1898-ban indult *Műcsarnokban*, az 1897 végén indult *Magyar Iparművészerben*, és az 1902-ben alapított *Művészerben* foglalkoztak a legtöbbet a grafikával. A *Műcsarnokban* a legjellemzőbb a grafikát érintő apróbb hírek, és a kiállítások ismertetői voltak. A *Magyar Iparművészet* az alkalmazott műfajok felől közelített a művészi grafikához, az ifjú plakátművészet első számú fóruma volt, de itt jelent meg például Czakó Elemér alapvető kritikája az 1909-es műcsarnoki kiállításról.⁶⁵ Czakó a *Magyar Iparművészet* hasábjain jelentette meg – egyebek között – nyomdászattal foglalkozó cikkeit is. A szakfolyóiratok közül a legtöbbször a *Művészet* foglalkozott grafikával és hozzá kapcsolódó elméleti jellegű írásokat is közölték. Ezek nem minden esetben szövegezték kizárólag a sokszorosított grafikáról, de az akkor a sokszorosítottal egynek kezelt rajz és vonal, a századelőn igen fontos kérdéseivel foglalkoztak és a grafikai művészeteknek a festészettől eltérő jellegét domborították ki. Tudósítottak kiállításokról, oktatási, szervezeti kérdésekről és rendszeresen közöltek külföldi tudósítóiktól (Münchenből 1906-ig Olgyai Viktor, Berlinből Rózsa Miklós, Párizsból Kunffy Lajos) az európai művészi grafikát érintő tájékoztatásokat. A *Művészet* gyakran publikált is sokszorosított grafikai műveket.⁶⁶

A kicsit később működött, általában rövid életű lapok, mint a Lázár Béla-féle *Modern Művészet*, vagy *A Ház*, Málnai Béla lapja szintén közölt grafikai tárgyú írásokat. A Könyves Kálmán Műkiadó Rt. lapja, a *Művészeti Krónika* a cég litográfia sorozata kapcsán ismertette magát a technikát és reklámozta a sorozat lapjait.⁶⁷ A népszerű, a szélesebb közönség számára hozzáférhető *Vasárnapi Ujság*ban rendre publikáltak nagyobb elemzéseket, kiállítás kritikákat, a vásárló réteg figyelembe vételével igényes, de kevésbé elméleti, inkább informatív és szórakoztató jelleggel. Itt jelent meg Olgyai Viktornak a grafikai technikákat ismertető írása *A grafikai művészet technikái és hivatása* címmel.⁶⁸ Az *Új Időkben* Lyka Károly és Dömötör István tudósított a grafikai kiállításokról. Az 1908-ban induló *Nyugat* hasábjain rendszeresen (szinte minden számban) közöltek kisebb-nagyobb grafikával foglalkozó kritikákat, a legtöbbet Lengyel Géza foglalkozott a kérdéssel a grafika jelenségét és vele kapcsolatos eseményeket üdvözlő hangvételű cikkeiben. De közöltek a grafikáról a lap képzőművészeti kérdésekben radikálisan modern szemléletének megfelelő éles hangú bírálatokat is (Bálint Aladár, Tóth Árpád). Az 1912-ben indult *A Gyűjtő* hasábjain művészek (Conrad Gyula, Lévy-Lénárd Róbert) foglalkoztak a grafikai technikákkal.⁶⁹ A művészeti folyóiratokon kívül a nyomdászati, oktatási szaklapok is foglalkoztak időről időre művészi grafikát érintő kérdésekkel. (*Grafikai Szemle*, *Magyar Nyomdászati*, *Rajzoktatás* stb.)

A korszak szinte valamennyi jelentős műkritikusa megnyilatkozott a művészi grafika tárgyában. Gyakori szerzői voltak Lyka Károly (különösen a korszak elején), Czákó Elemér (főként iparművészeti és nyomdászati vonatkozásaiban), 1908-tól Felvinczi Takács Zoltán, Lengyel Géza (a *Nyugatban*), de publikált néhány írást Lázár Béla, a későbbi színházi kritikus Márkus László, Vajda Ernő, Diener-Dénes József, Dömötör István, Bálint Aladár, és egyszer, a tőle megszokott vitriolos, ostorozó stílusban Fülep Lajos is közölt kritikát.⁷⁰ A grafikai írók jelentős részét képezik a művészek, elsősorban Olgyai Viktor hosszabb ismertetései, de Conrad Gyula és Lévy-Lénárd Róbert is írtak egy-egy cikket. A rajzművészet változásairól Vaszary János közölte alapvető állásfoglalását 1903-ban a *Művészetben*.

A magyar művészi grafika többször megjelent külföldi szaklapokban. A művészeti igazodásnak megfelelően ezek angol és német-osztrák lapok voltak. 1902-ben a *The Studio* külön kötetben adta ki *Modern etching and engraving* címmel az amerikai és európai kortárs rézkarcot összefoglaló kötetét.⁷¹ Ebben Tahi Antal festő és rézkarcoló ismertette a magyar rézkarcolás történetét és tíz reprodukciót is közölt.⁷² 1909-ben a Műcsarnok nagy grafikai látlatáról tudósított a *The Studio* is.⁷³

A korszak elején még főleg magának a sokszorosított grafikának a megismertetése volt a cél, ekkor leginkább a technikai jellegű, illetve a figyelemfelkeltő cikkek voltak a jellemzőek. Az egyik legkorábbi technikai ismertető Czákó Elemér *A grafikus művészetek jelenlegi állása* című három részes sorozata volt a *Magyar Iparművészetben*.⁷⁴ A sokszorosított technikák között kezdetben a mélynyomás játszott vezető szerepet, így a századelőn született első összefoglaló tanulmányok is a rézkarcról és rézmetszetről szólnak. Olgyai Bertalan 1901-ben, Olgyai Viktor 1902-ben, Márkus László 1905-ben foglalták össze a rézkarc jellegzetességeit.⁷⁵ A fametszés technikáját részletesen először Conrad Gyula írta le *A Gyűjtő* című folyóiratban 1913-ban,⁷⁶ a litográfia technikájáról külön ismertetőik nem voltak, a színes litográfiát a plakátművészettel kapcsolatban ismertette Mihalik József 1898-ban a *Magyar Iparművészetben*, és Radisics Jenő *A modern művészet* című kiállítás katalógusában.⁷⁷

Az 1909-es műcsarnoki nagy grafika kiállításról több alapvető, tanulmány számba menő írás született. Olgyai Viktor a *Művészetben*, Czákó Elemér a *Magyar Iparművészetben*, Lengyel Géza a *Nyugatban* írt a kiállításról.⁷⁸

A nekrológokon kívül – mint amilyenek pl. a Doby Jenő és Morelli Gusztáv halálakor közölt cikkek – a grafikusok közül Felvinczi Takács Zoltán közölt önálló tanulmányt Olgyai Viktorról és Rauscher Lajosról. Olgyai művészetéről 1909-ben a Magyar Grafikusok Egyesülete megalakulása kapcsán írt,⁷⁹ 1910-ben pedig a *Művészetben* Rauscher Lajos pályájáról adott közre hosszú cikket.⁸⁰ Felvinczi Takács értő, részletes elemzései kitűnnek a kortárs cikkek közül. Megállapításai ma is

érvényesek, tanulmányai nem pusztán forrásértéküknél fogva jelentősek, hanem kulcsot adnak a művészek életművének művészettörténeti elemzéséhez is. Helbing Ferencről 1914-ben Margitay Ernő írt hosszabb elemzést.⁸¹

4. A Magyar Grafikusok Egyesülete

A Magyar Grafikusok Egyesülete 1908-ban alakult meg. Ez rendkívül késői időpontnak számít a művészi grafika európai történetében, ahol a Société des peintres-graveurs-t 1889-ben, az angol Society of Painters-Etchers-t már 1880-ban, a berlini Verein der Originalradierung-ot 1885-ben alapították. A Magyar Grafikusok Egyesületének azonban hosszú előtörténete van. A végül 1908-ra megvalósuló Egyesület megalapítása már 1897 óta napirenden volt.

Egy grafikusokat tömörítő egyesület gondolata Olgyai Viktor grafikus működésének kapcsán vetődött fel először. Takács Zoltán Olgyairól 1909-ben írt hosszú ismertetőjében említette, hogy Olgyai 1897-es *Tél* albuma kapcsán Kammerer Ernő kereste meg Olgyait, és grafikai egyesület megalakítását tervezte vele. Olgyai személye már akkor is alapvető lett volna az egyesület létrejöttében, és amikor Olgyai Párizsba utazott a *Tél* albumért kapott ösztöndíjjal, a kezdeményezés is elhalt.⁸²

Olgyai 1898-ban, Párizs után sem hazajött, hanem Münchenbe ment, ahol azonban beiratkozott az egyetemre pszichológiát és bölcsészetet hallgatni. Két évig járt oda, majd 1900-ban felhagyott tanulmányaival, mivel akkor már „nem érzi többé szükségét annak, hogy szellemét a művészetén kívül más irányban is foglalkoztassa.”⁸³ Olgyai ekkor visszatért a művészi alkotáshoz (amelyről egyetemi tanulmányai alatt sem mondott le teljesen). Nyilván ezután merült fel újra benne a grafikai egyesület megalakítása, amelyre 1901 februárjában került sor. Mivel Olgyai a tudósítások szerint „a megvalósítás előkészítő nagy munkáját” is végezte, feltételezhetjük, 1900 végétől foglalkoztathatta az egyesület elindításának gondolata.

A grafikusok egyesületének 1901. február 11-i megalakulásáról a *Műcsarnok* és a *Magyar Iparművészet* is beszámolt.⁸⁴ Az egyesület célja a hirdadások szerint: „anyalapok⁸⁵ megszerzése, nyomtatása, kiadása és terjesztése, kiállítások rendezése, pályázatok hirdetése s kiváló művek díjazása, végül egy szakgyűjtemény szervezése útján a grafikai művészetek fölvirágoztatása.”⁸⁶ A *Műcsarnok* ismeretlen szerzője nagy örömmel üdvözölte a kezdeményezést, amelyben a grafikai művészetek fellendülésének és a közízlés nemesítésének eszközét látta. A művészi grafika siralmas helyzetét az alábbiakban foglalta össze: „Az ujjainkon megszámlálhatjuk azokat a művészeket, akik rézkarccal, vagy a körerajzolóval foglalkoztak s még ezek is legnagyobb részét már meglévő művek reprodukálására szorítkoztak és csak nagynéha léptek önálló grafikai kompozíciókkal a nyilvánosság elé. A közönség érdeklődésének csaknem teljes hiánya lassanként még azt a néhány üttörő művészt is elkedvetlenítette, annyival is inkább, mert a művészietlen sokszorosítások és az idegenből beözönlő, s az ízlést valósággal megmetyélező olajnyomatok a társadalom minden rétegében annyira tért hódítottak, hogy a viszonyok javulásának ügyszólván még a reménye is, legalább jó hosszú időre, kizártnak látszott.”⁸⁷ A szerző mintegy „lefordította” a közönség számára Olgyai Viktornak az egyesület érdekében írt, teljes egészében közzétett kiáltványát. Ebben Olgyai kikelt a „mechanikus úton előállított szurrogátumok” ellen és az eredeti grafika mellett tört lándzsát.⁸⁸ Olgyai a Wlassics-féle rendeletek kapcsán néhány évvel korábban elhangzottakhoz kapcsolódott, a közízlés nemesedését, a széperzék felkeltését és kiművelését a szociális érzék felkeltésével kötötte össze.⁸⁹

Az egyesület a *Műcsarnok* tanácstermében alakult meg. A jelenlévők között voltak a művészeti élet irányítói és művészek: Kammerer Ernő, a Szépművészeti Múzeum igazgatója, Radisics Jenő, az Iparművészeti Múzeum igazgatója, Rauscher Lajos, Elischer Gyula, a neves műgyűjtő, Ambrozovics Dezső, a *Műcsarnok* szerkesztője, Doby Jenő, Morelli Gusztáv, Pap Henrik, Mihalik Dániel, Petrovics Arzén, Térey munkatársa a Szépművészeti Múzeum grafikai

gyűjteményében, Faragó József, Fényes Adolf, Kacziány Ödön, Bruck Lajos, Basch Árpád, Telepy Károly, a Képzőművészeti Társulat pénztárnoka és Olgyai. Az egyesület működését Olgyai úgy képzelte el, hogy ötszáz (!) pártoló tagot gyűjt, akik tagilletmény gyanánt minden karácsonykor egy tizenkét lapos grafikai albumot kapnak majd.

A cikk végén megemlítette a szerző, hogy a formális megalakulás, amelyen az egyesület vezetőségét megválasztják, még ezután következik. Ilyen formális megalakulásról azonban nem szóltak a híradások. Ennek ellenére, több írásban is hivatkoztak a megalakult grafikai egyesületre, Diener-Dénes József a párizsi világkiállításához kiadott diszalumban,⁹⁰ Térey Gábor, az 1901-es *Szines modern metszetek* kiállítás katalógusában⁹¹ és Olgyai Bertalan a *Műcsarnokban*. Olgyai Bertalan Olgyai Viktor bátyja volt, így írása, amelyet *Néhány szó a magyar rézkarc fölvirágzása érdekében* címmel tett közzé, egyfajta beharangozása is volt öccse kezdeményezésének.⁹² Olgyai Bertalan írásából kiderül, hogy a grafikai egyesület ötlete szorosan összefüggött a grafika népszerűsítésének egyéb mozzanataival: „...van lelkes miniszterünk, aki már is korszakot alkotó tevékenységet fejtett ki a magyar művészet érdekében, van nagytehetségű fiatal festőgenerációnk, lesz kincsekben bővelkedő Szépművészeti Múzeumunk, lesz művészeti akadémiánk is idővel és lesz műértő nagyközönségünk, mely komoly szándékkal, szívvel, lélekkel fogja fölkarolni a magyar művészet szent ügyét.”⁹³ Olgyai Bertalan a felvázolt optimista jövőképben a grafika szerepét a „nagyközönség és a nagy művészet” közötti közvetítésben jelölte meg.

A grafikusok egyesületéről ezután nem esett több szó. A kezdeményezés elhalásának pontos okai nem ismertek. A Művészet ismeretlen recenzora egy könyvismertető kapcsán így fakadt ki dühösen: „...a bürokrácia pókhálós ujjai úgy látszik, ránehezettek erre az egyesületre is. Szinte nevéseges, hogy az egyesület alapszabályai most már csaknem egy év óta hevernek elintézetlenül valamely hivatalban.”⁹⁴ A bürokrácia pókhálós ujjain kívül az is gátolhatta az egyesület létrejöttét, hogy nyilván nem tudtak ötszáz pártoló tagot szerezni, és Olgyai amúgy sem Magyarországon, hanem Münchenben élt ekkortájt. Maga Olgyai 1902-től a bátyja és Zivuska Jenő szerkesztésében megjelent *Havi Szemle* című Besztercebányán alapított igényes kiállítású lap munkálataiba fogott, amely mű melléklet gyanánt eredeti grafikákat is tartalmazott.

A grafikus egyletéről legközelebb 1906 februárjában, a *Modern Művészet* hasábjain esett szó,⁹⁵ mint olyan mozgalomról, amelyet Olgyai indított, „de nem vezetett eredményre”. A lap újabb grafikai egyesület indításának kísérletéről számolt be. Mivel Olgyai Münchenben volt, ezúttal Kammerer Ernő állt a kezdeményezés élére. Hogy az első próbálkozás kudarca valószínűleg anyagi okokon múlt, bizonyítja, hogy a cikk szerzője – feltehetően maga Lázár Béla –, nem esztétikai oldalról, hanem pénzügyi szempontból közelített az egyesület megalakulásához. Írása egyben felhívásnak is tekinthető az egyesület pártolására. Az alapító tagoknak 50 korona tagsági díjat kellene fizetniük, a tagoknak csak 10 koronát. A szerző számításai szerint kilencven tag és tíz alapító tag jelentkezése lehetővé tenné, hogy az egyesület működjön. (Olgyai ötszáz főjét a pragmatizmus jegyében eddigre százra csökkentették.) A tagoknak ennek fejében nem albumot, hanem eredeti grafikai lapokat juttatna. A lapok iránti érdeklődés felkeltése végett a szerző hangsúlyozta, hogy „csupa avant de lettre példány,”⁹⁶ amelyeket a művész maga rajzol és nyomtat, színez és aláír, a maga íhletétől, érzésétől vezettetve. Csakis 100 példányban kerülne ki a lap, aztán a fadúcot, vagy a rézlemezt megsemmisítenék, a lithográfiát lemosnák a köről, hogy a lapok ritkaságuknál fogva értékben annál jobban emelkedjenek.”⁹⁷ Ezután a szerző reményének adott hangot, hogy nemsokára beszámolhat majd a grafikai egylet megalakulásáról.

A remények azonban nem váltak be. Hivatalosan továbbra sem alakult meg az Egyesület, erre még két évet kellett várni. Takács Zoltán szerint azért, mert „dilettáns körökben indult meg a mozgalom, de sajnos, a grafikusok legnagyobb részének mellőzésével, oly irányban haladt, mely a művészek érdekének nem felelt meg.”⁹⁸ Hogy pontosan kiket fedett a dilettáns körök megnevezés, nem tudni. Várdai Szilárd a Mintarajziskola 1906-os Értesítőjében Rauscher Lajost mint az egyesület alelnökét említette,⁹⁹ így legalább egy művész résztvevője bizonyára volt a kezdeményezésnek. Túl a tagság összeszedésének valószínű nehézségén, az ország belpolitikai

helyzete sem tette lehetővé, hogy egyetek alapításával és miniszteri jóváhagyásával foglalkozzanak a kultúrpolitikusok. Az 1904 óta húzódó közjogi válság, amely gyakorlatilag megbénította az ország adminisztratív működését, 1906 áprilisában szűnt meg. A frissen alakult kormány kultuszminisztere gróf Apponyi Albert, nem támogatta a képzőművészetet és a múzeumügyet a tisztséget 1903 áprilisáig betöltő Wlassicséhez fogható lelkesedéssel. Nem kizárt, hogy a kultúrpolitika lelassult működése is késleltette az egyesület megalakulását.

Az egyesület megalakulásának újabb lendületet az adott, amikor Olgyai hazatért Münchenből valamikor 1906 folyamán, hogy a Mintarajziskola őszi tanévétől grafikai szaktanfolyamot indítson. Hogy pontosan milyen lépések történtek az egyesület érdekében, nem tudni, de 1907-ben a *Rajzoktatás* című lap rövid hírből számolt be arról, hogy a Grafikai Egyesület, amely „nemrégiben alakult művészekből és műpártolókból, ősszel kezd meg működését, miután a belügyminiszter az alapszabályokat már jóváhagyta”.¹⁰⁰ További források hiányában feltárhatatlan, hogy mi történt 1907 ősze és 1908 novembere között, amikor a Magyar Grafikusok Egyesülete végül hivatalosan megalakult. Két jelentős külföldi kiállítást is rendezett azonban Magyarország, az egyik kifejezetten grafikai tárlat volt 1908-ban a berlini Amsler & Ruthardt műkereskedés helyiségeiben, a másik a londoni Earl's Court-i magyar képzőművészeti kiállítás, amelynek szintén volt grafikai része. Elképzelhető, hogy a rendezési munkák során formálódott a grafikusokat tömörítő szervezet gondolata.

A Magyar Grafikusok Egyesülete¹⁰¹ 1908. november 23-án alakult meg a Képzőművészeti Főiskola könyvtárában,¹⁰² hivatalosan azonban csak 1909. július 22-én emelkedett jogerőre, ekkori ugyanis az alapszabályon a belügyminiszter jóváhagyása.¹⁰³ Az Egyesület kitűzött célja „az, hogy a grafikai művészeteknek; ú. m. az *eredeti* rézkarcnak, kőrajznak, fametszetnek és válfajainak fölvirágozását segítse elő”.¹⁰⁴ (Kiemelés az eredetiben.) Ennek érdekében a tagok által készített művek terjesztéséről és értékesítéséről gondoskodik, grafikai kiállításokat rendez, grafikai pályázatokat hirdet és megbízásokat, megrendeléseket közvetít, gyűjteményt szervez, amely tagjai által készített lapokat, másutt megjelent grafikai műveket, a szakbavágo irodalmát, stb. tartalmazza és minden grafikai mozgalomban képviseli és védi a magyar grafikus művészek érdekeit.¹⁰⁵ Alapító tagjai Baranszky E. László, Conrád Gyula, Erdőssy Béla, Glatz Oszkár, Kriesch Aladár, Kubinyi Sándor, Lévy Róbert, Nagy Sándor, Olgyai Viktor, Paczka Ferenc és Cornelia, Raáb Ervin, Rauscher Lajos, Rippl Rónai József, Székely Andor, Székely Árpád, Wagner Géza és Zichy István voltak. Összevetve ezt a névsort az 1901-es kezdeményezés résztvevőivel, jól látható, hogy az azóta eltelt hét évben a művészi grafikában lezajlott egy teljes generációváltás. Azon kívül, hogy 1908-ban már csak művészek szerepeltek az alapítók között, ami a szervezet szakmai jellegét erősítette, magán Olgyai Viktoron és Rauscher Lajoson kívül más az 1901-es egyesületből nem vett részt az alapításban. Szerepelt viszont Olgyainak néhány tanítványa (Székely Andor, Wagner Géza). A Magyar Grafikusok Egyesületének elnöke Rauscher Lajos lett, titkára pedig Olgyai Viktor. A hivatalos székhely a Mintarajziskola épületében, az Andrássy út 71.-ben volt.¹⁰⁶

Az Egyesület tagsági rendszere az alábbi módon működött. Rendes tag csakis grafikus művész lehetett, olyan, akit a tagság kétharmados többséggel beválasztott, nekik évi öt korona tagsági díjat kellett fizetniük. A pártoló tagok évi húsz koronával, az alapító tagok pedig egyszer egy nagyobb összeggel, legalább négyszáz koronával járultak hozzá az Egyesület működéséhez. Létezett ezen kívül a tiszteletbeli tagság intézménye is, ezek olyan művészek lehettek, magyarok és külföldiek is akár, akik a grafika terén maradandót alkottak.¹⁰⁷ Az alapító és pártoló tagság évente egy, különleges esetekben kettő, az Egyesület által kiadott, japán vagy merített papírra nyomott eredeti grafikai lapot kapott. (A rendes tagok önköltségi áron, vásárlás útján juthattak a lapokhoz.) A grafikai lapokat több, e célból nyomott grafika közül, egyénileg választhatták ki a tagok. Takács Zoltán nagyon demokratikusnak és ugyanakkor kedvcsinálónak tartotta ezt a szisztémát, amelyben az egyéni ízléseket ki lehet elégíteni. Az Egyesület műlapjait ötven példányban nyomtatták.¹⁰⁸

A megalakulásról szóló hírből Takács Zoltán azt is közölte, hogy pártoló tagokban sincs hiány, s példaként Pozsony városát említette, akik ötszörös tagságot váltottak, „múzeumuk

érdekeben”.¹⁰⁹ 1910-ben szintén Takács közölte az akkori tagságot, három alapító és száz pártoló tagot számlált az Egyesület.¹¹⁰ A Nemzeti Szalon Almanach 1912-ben két alapító tagról tud, az elhunyt Várossy Gyula érsekről és a Szépművészeti Múzeumról. A pártoló tagok száma ekkor 150 volt.¹¹¹

A Magyar Grafikusok Egyesülete első csoportos bemutatkozása a Műcsarnok 1909-es nagy grafika kiállításán volt,¹¹² ahol még nem mint külön egység állítottak ki, de Lengyel Géza kritikájából tudjuk, hogy az ötödik terem volt az Egyesület számára fenntartva.¹¹³ Az alapítók közül a Paczka házaspár és Vadász Miklós nem mutattak be ott lapokat. Paczka Corneliától három, Vadász Miklóstól két rajzot állított ki a Szépművészeti Múzeum gyűjteménye egy másik teremben, Paczka Ferenc nem szerepelt a tárlaton. Takács Zoltán beharangozott 1909-re egy önálló egyesületi kiállítást, amely tudomásom szerint csak 1910 januárjában, a Művészházban került megrendezésre. Az Egyesület 54 művet állított ki, ezek között azonban nem csak sokszorosított grafikai lapok, hanem ceruza-, kréta-, szénrajzok és akvarellek is szerepeltek a tagoktól. A tárlaton nem vett részt Paczka Ferenc, Rippl-Rónai József, Kubinyi Sándor, Vadász Miklós és Zichy István. A katalógusban megjelölték a tagilletményként választható lapokat is (27 darabot), ezek között túlnyomórészt rézkarcok, néhány akvatinta és linóleummetszet szerepelt, az alapítóknak körülbelül felétől.

1911 tavaszán a Magyar Grafikusok Egyesülete a Magyar Akvarell- és Pasztellfestők Egyesületével¹¹⁴ közösen állított ki a Nemzeti Szalonban. Mivel néhányan (pl. Olgyai és Rauscher) mindkét egyesületben tagok voltak, ez kézenfekvő megoldás volt. A katalógusban közölték a Magyar Grafikusok Egyesületének aktuális művész tagságát. A kezdeti tagok közül már nem szerepelt Rippl-Rónai, aki csak az 1909-es nemzetközi kiállításon állított ki velük. Csatlakoztak viszont új tagok: Helbing Ferenc, az Iparművészeti Iskola grafikai tanszékének tanára, neves eredeti és alkalmazott grafikus, valamint az Olgyai-tanítvány Tichy Gyula és Tipary Dezső. A tagokon kívül szerepeltek a kiállításon Olgyai egyéb tanítványai is: Angyal Géza, Beron Gyula, Bottka Miklós, Kövér Gyula, Krón Jenő, Prihoda István, Rónay Kazimir, Tichy Kálmán, Zádor István. A következő, szintén közös kiállítást 1912 márciusában a Műcsarnokban rendezték.

1913-ban a Nemzeti Szalonban rendezték meg a Magyar Grafikusok Egyesülete és a Magyar Akvarell- és Pasztellfestők Egyesületének IV. kiállítását. A katalógus címlapja, amely mintha Olgyai Bertalan 1901-es megállapítását illusztrálná, sokat mondó: a képzőművészet hagyományos címerébe öltözött magas, erőteljes szárnyas géniuszhoz vágyakozva simul egy ruhátlan kisfiú, „a grafika, mostoha gyermeke a művészetnek”.¹¹⁵ A katalógus ismét közölte a tagok névsorát, amely két új taggal bővült: Papp Lajossal és Zádor Istvánnal. Ismét szerepeltek Olgyai tanítványok is: Angyal Géza, Bottka Miklós, Edvi Illés Jenő, Krón Béla, Páris Erzs, Prihoda István, Rónay Kazimir.

1914-től a Magyar Grafikusok Egyesülete többé nem volt aktív. Történetéről források hiányában nem tudni. Mivel a Olgyai grafikai szaktanfolyama a háború éveit szünetelt, feltételezhetjük azonban, hogy működését az Egyesület is felfüggesztette. A grafikai szaktanfolyam anyagihiány miatt csak 1921-ben nyílt meg újra, és ebben az évben alakult meg a Magyar Rézkarcoló Művészek Egyesülete a Magyar Grafikusok Egyesületének utódjaként,¹¹⁶ jelezve a magyar művészi grafika fő irányát a két háború között.

Források hiányában nehéz eldönteni, hogy az Egyesület alakulásakor kitűzött céljait elérte-e. Négy kiállítást rendezett (1910 Művészház, 1911. március Nemzeti Szalon, 1912 Műcsarnok, 1913 Nemzeti Szalon), de nincsen tudomásom általuk hirdetett grafikai pályázatról, sem megbízásokról. Az Egyesület mozgatórugója kétségkívül Olgyai volt, az ő tevékenysége határozta meg az Egyesületét is, amely szorosan összefonódott a Képzőművészeti Főiskolán működtetett grafikai szaktanfolyammal is. Az Egyesület gyűléseit az iskola könyvtárában tartotta, így lehetővé vált a növekedések és idősebb művészek, esetenként még a gyűjtők találkozása.¹¹⁷ Olgyai a Képzőművészeti Főiskola számára szerezte be az alapításkor emlegetett „szakbavágó irodalmat”, és tanítványai munkáinak gyűjtésével a Főiskola keretein belül alapozta meg a szintén a célkitűzések

között szerepelt grafikai gyűjteményt.¹¹⁸

A Magyar Grafikusok Egyesületének 1908-as megalakulása egy korszak lezárultát jelentette, a művészi grafika „hőskorának” végét. A grafika szervezeti keretei ezzel elnyerték a korszakban végleges formájukat. Az 1906-tól működő grafikai szaktanfolyam biztosította a grafikus képzést és utánpótlást, a Magyar Grafikusok Egyesülete pedig szervezeti kereteket adott a grafikusok működésének. Az 1908-ban kitűzött feladat végrehajtására, „minden grafikai mozgalomban képviseli és védi a magyar grafikus művészek érdekeit”, Olgyai Viktor személye volt a biztosíték.

5. A művészi grafika intézményi gyűjtése

a. Szépművészeti Múzeum

Az 1896-ban alapított Szépművészeti Múzeum kormánybiztosává Wlassics Kammerer Ernő országgyűlési képviselőt nevezte ki. Kammerer jogász, történész, régész volt, aki a Múzeum adminisztratív irányítását végezte. A szakmai irányításra Kammerer a nemzetközi hírnevet szerzett Térey Gábort javasolta a posztra, aki ekkor a freiburgi egyetem tanára volt. Térey Bázelen Jacob Burckhardt tanítványa volt, majd Strassbourg-ban folytatta tanulmányait, és Freiburgban habilitált. Téreyt 1897 novemberétől nevezte ki Wlassics múzeumőrre, feladata a metszetgyűjtemény kezelése lett, de ő felelt egyebek között az ajándékok és vételek véleményezéséért is, amelyeket azután Kammerer Ernő terjesztett fel a miniszterhez jóváhagyásra.

Térey a gyűjtemény rendezését követően hozzálátott a metszetgyűjtemény anyagának bemutatásához a nagyközönség számára. Egyrészt katalogizálta a régi és később a modern gyűjteményt, amelyekről katalógusokat adott ki.¹¹⁹ Másrészt szinte kinevezése pillanatában hozzáfogott a metszetgyűjtemény modern anyaggal való kiegészítéséhez. Az 1897-ben Kammererrel és Rauscher Lajossal tett európai tanulmányút céljai között a modern grafikai anyag bővítése is szerepelt. Wlassics felhatalmazta a küldöttséget, hogy 15 000 forint értékben válogassanak a műkereskedelem kínálatából a hazai gyűjtemény szempontjából fontos műveket.¹²⁰

Térey és munkatársai a „Bode-system” néven emlegetett modellt követték a gyarapítás során. Wilhelm Bode 1883-tól a berlini múzeum szoborgyűjteményének, majd 1890-től képtárának volt igazgatója. 1905-től a berlini múzeumok központjának, a Kaiser Friedrich Museum-nak lett igazgatója. Módszerének lényege abban állt, hogy szoros kapcsolatokat ápol a műkereskedők és műgyűjtők egyes köreivel, szakértői támogatást nyújtva számukra, s így elérte, hogy elsőként neki ajánlják fel az őt érdeklő műveket.¹²¹ Térey maga is kapcsolatban volt Bodéval, és Bode követőjével, Tschudival is, aki 1895-től a Königliche National-Galerie igazgatójaként tevékenykedett. Térey gyakori tanulmányútjai során is megismerhette módszereiket. Meller Simon és a Szépművészeti Múzeumi későbbi igazgatója, Petrovics is a Bode-Systemet követték.¹²²

Térey törekedett a minél teljesebb európai kép kialakítására, válogatott a német, osztrák területekről (Karl Stauffer-Bern, Max Klinger), igyekezett a művészi grafika különböző iskoláinak elindító személyiségei munkáit megszerezni (Whistler, Haden, Méryon, Legros, Corot, Auguste Lepère, Delâtre stb.), valamint az 1890-es évektől népszerűvé vált angol, francia, osztrák, német, dán, holland stb. művészek lapjait is bemutatni (David Young Cameron, William Strang, Joseph Pennell, Walter Crane, William Nicholson, E. J. Detmold, Paul Helleu, Anders Zorn, Félicien Rops, Emil Orlik, Henri Rivière, Henri de Toulouse-Lautrec, Alexandre Lunois, Otto Eckmann, Raffaelli, stb.) Emellett Térey a reprodukív grafika mesterei, Unger, Köpping, Peter Halm műveit is gyűjtötte. Térey a kiállítási terveinek megfelelően is gyűjtött, az 1898-as bemutatóra igyekezett begyűjteni a magyar grafika teljes spektrumát, az 1901-es színes metszet kiállítás előtt pedig, 1900-tól kezdve, a színes metszetek beszerzésére koncentrált.

Radványi Orsolya Térey műkereskedelmi kapcsolatait a Régi Képtár beszerzései kapcsán vizsgálta.¹²³ A Szépművészeti Múzeum grafikai leltárkönyvének bejegyzései szerint az első években részben ugyanazok voltak a beszerzési források, mint a Régi Képtár gyarapításakor. Térey számos jelentős európai és amerikai műkereskedővel jó viszonyt ápol, a vásárlásokat azonban anyagi okok miatt leginkább a kissé olcsóbb Bécs, Berlin, München, Drezda kereskedőivel bonyolította. A Régi Képtár számára történt vásárlásai mellett bizonyos műkereskedőktől a modern grafikai gyűjtemény részére is vett műveket. Maga Térey 1901-ben nyilatkozott a beszerzési forrásairól: művészekről, műkiállításokon, Bécs, Berlin, Drezda, Düsseldorf, London, Párizs műkereskedőitől, újabban pedig a Maison moderne-től Budapesten.¹²⁴ A leggyakrabban szereplő műkereskedések a leltárkönyvben 1897-től a berlini Amsler & Ruthardt,¹²⁵ Richard Gutekunst,¹²⁶ a drezdai Emil Richter, a berlini

Verein für Originalradierkunst, a párizsi Georges Petit, Edmond Sagot, és a Goupil et Cie, valamint a bécsi Artaria & Co, stb. A legtöbb külföldi művet Emil Richtertől, Richard Gutekunsttól és az Amsler & Ruthardt-tól vették. Az Amsler & Ruthardt-tal ápolott kitűnő viszonyra utal, hogy a cég berlini kiállítói-helyiségében 1908-ban nagy magyar grafikai kiállítást rendeztek.¹²⁷ 1901–1902-ben feltűnt egy magyar cég a beszállítók között: a budapesti „Modern lakás”, amelynek megnyitása oly fontos volt, hogy Térey az 1901-es színes metszet kiállítás katalógusának bevezetőjében is megemlítette, Maison moderne néven, mint olyan céget, „melynek raktárán mindig megtalálható a nemzetközi modern grafika dús választéka”.¹²⁸ A Modern lakást Spiegel Frigyes építész alapította 1900-ban, és belsőépítészeti tárgyak forgalmazásával foglalkozott.¹²⁹ Mint a *Magyar Iparművész*ben 1901-ben beszámoltak róla, a Ferenciek terén, a Klotild palotában működött üzletben túlnyomórészt külföldi iparművészeti tárgyakat árultak, de Spiegel tervezte magyar művészek munkáit is terjeszteni, sőt, külföldön is értékesíteni.¹³⁰ Térey csak nemzetközi anyagot vett Spiegelről, francia, többségükben színes lapokat (Georges Jeanniot, Lalanne, Paul Huard, Théophile Steinlen stb.)¹³¹

1901-től dolgozott Térey mellett Meller Simon a grafikai gyűjteményben. Amikor Téreyt 1904-ben a grafikai osztály vezetése mellett a Régi Képtár örvévé nevezték ki, Meller segédőri kinevezést kapott. Térey 1910-ben, a modern grafikai anyag gyűjteményes katalógusának elkészülte után hivatalosan is lemondott a grafikai osztály vezetéséről és azt Meller Simonnak adta át.¹³² Térey és Meller, akik mindketten a modern francia művészetért lelkesedtek, jól tudtak együttműködni,¹³³ így feltételezhető, hogy a grafikai gyűjtemény vásárlásait már kinevezése előtt is jelentős mértékben Meller javasolta.

1908-tól a rajzgyűjteménnyel szemben a metszetgyűjtemény gyarapítása élvezett előnyt, mivel ez évtől kezdte Majovszky Pál kiépíteni értékes rajzgyűjteményét, amelyet a Szépművészeti Múzeumnak szánt. Szándéka ismeretében Térey és Meller a metszetvásárlásra koncentráltak, és igen jelentős kortárs művek is kerültek a kollekcióba. Meller már 1908 és 1911 között megvásárolta Pablo Picasso *Vándorkomédiások* című (1904-1905) rézkarc- és hidegtű-sorozatának valamennyi Delâtre-féle, szignált nyomát Henri Kahnweilertől. Geskó Judit szerint feltehetően ekkor került először Picasso-mű európai közgyűjteménybe. Meller Matisse-litográfiákat vásárolt az 1910-es években (a Galerie Bernheim-Jeune-ből), és Käthe Kollwitz-, Carl Larsson-, Edvard Munch-grafikákkal gazdagította a gyűjteményt.¹³⁴ Az 1910-es évektől kezdődött Meller Simon kinevezésével összefüggésben a francia művészek szélesebb körű gyűjtése. A gyűjteményből addig szinte hiányzó Henri de Toulouse-Lautrec-től a Bäcker gyűjteményből 1909-ben már került be egy nagyobb anyag, Meller 1912-ben vásárolt még, Pierre Bonnard, Edouard Vuillard, Maurice Denis műveivel együtt, Ambroise Vollard-tól. 1913-ban kerültek be nagyobb arányban Daumier, Gavarni, Manet és Redon, valamint Gauguin művei.

Két nagy értékű nemzetközi anyagot felvonultató magángyűjtemény került be a grafikai gyűjteménybe: Bäcker Béla és Majovszky Pál kollekciói. Bäcker Béla, az Első Hazai Pesti Takarékpénztár ügyvivő igazgatója két részletben adta el gyűjteményét a grafikai osztálynak, az első rész 1909-ben, a második 1911-ben került a Szépművészeti Múzeum tulajdonába. Bäcker Béla gyűjteményét, amely az angol és amerikai és francia rézkarcolók (Whistler, Haden, Legros, Brangwyn, Toulouse-Lautrec stb.) mesterműveit tartalmazta, több ízben is láthatta a közönség. Először 1904-ben, a Műbarátok Körében rendezett metszetkiállításon, Majovszky Pál gyűjteményével együtt, majd 1909-ben, a Műcsarnok nagy nemzetközi grafikai kiállításán, ahol két külön termet foglalt le a 310 darabból álló kollekció. Ezzel a kiállítással összefüggésben szerezte meg Apponyi Albert kultuszminiszter a gyűjteményt a Szépművészeti Múzeum számára.¹³⁵ A Szépművészeti Múzeum Irattárában csak az 1911-es vásárlás iratanyaga fellelhető,¹³⁶ amikor Bäcker Béla betegsége és hivatalától való visszavonulása okán egyúttal „a fáradtsággal és izgalommal járó” grafika gyűjtését is abba kívánta hagyni, ezért ajánlotta fel megvételre gyűjteményét. A felterjesztésében Meller Simon véleményezte és nyomtatékosan javasolta a gyűjtemény megvételét a kultuszminiszternek. Meller érvelésének fontos eleme volt, hogy kimutatta az előző, 1909-es vétel

rentábilis voltát leszögezve, hogy az akkor megvett anyag azóta megsokszorozta az értékét.¹³⁷ Kifejtette emellett, hogy a gyűjteményben az angol és francia művészi grafika legelőkelőbb alkotói képviseltetik magukat, elsősorban különösen értékes levonatokkal. A végső, felterjesztését lezáró érv a szokásos, a grafikanak a művészetek között elfoglalt jelentős helyzetére utalt: „Abban a reményben, hogy nagyméltóságod grafikai gyűjteményünk, mely hivatva van közönségünkben a nemesebb elmélyedés, a komoly egyszerűség kultuszát fölkelteni és ápolni izlésnemesítő és tisztító munkájában kegyesen támogatni fogja”. Az irat áttanulmányozása egy fontos tényre is rávilágít. A kollektív értékeinek hangsúlyozása mellett Meller leszögezte, hogy a Bäcker gyűjtemény, amelyet évek óta figyelemmel kísért, a múzeumi gyűjteménnyel párhuzamosan, mintegy annak *kiegészítésére* törekedve formálódott. Ez rokonítja a Bäcker gyűjteményt (amelynek második részét, 290 lapot megvett az állam összesen 33 525 koronáért) a másik jelentős magyar modern gyűjteménnyel, Majovszky Pálával. Majovszky metszetgyűjteményét 1904-ben a Bäcker gyűjteménnyel együtt mutatta be Térey Gábor a Múbarátok Körében. Majovszky kollektójában az angolok szintén nagy számban voltak jelen, de jelentős volt német, holland, belga és skandináv gyűjteménye is. Majovszky 1908-ban lezárta művészi sokszorosított grafikai gyűjteményét (valamint jelentős szőnyeg, kerámia és festménykollektóját), és a 19. századi rajz- és akvarellművészetet átfogóan reprezentáló gyűjteményt tervezett. Mint Geskó Judit rámutatott, rajzgyűjteményét kezdettől a Szépművészeti Múzeumnak szánta, mentesítve tulajdonképpen Mellert és Téreyt az e téren való szerzeményezéstől, így ők a sokszorosított grafika vásárlására fordíthattak jóval nagyobb anyagi keretet.¹³⁸ Majovszky 1914-ben ajándékozta kollektóját a múzeumnak, amelyet az év végén kiállításon mutattak be.¹³⁹ A két kollektív valóban kiegészítette a grafikai gyűjteményt alapvető fontosságú művészek műveivel, egyebek között az addig feltűnően kis számban képviselt elődök, Whistler, Haden, Méryon és Manet lapjaival. A korábbi évek szerzeményezési politikája így válik érthetővé. A művészi grafika legnagyobb alakjainak műveit nem anyagi okok miatt nem vásárolták, hanem mert megtették helyettük a múzeumbarát műgyűjtők.

A nemzetközi anyag gyűjtésével egy időben Térey a magyar művészi grafika – egyelőre csekély számú – alkotásait is gyűjteni kezdte. Célja a magyar sokszorosító művészetek minél teljesebb körű prezentációja lehetett, erre utal, hogy minden magyar, vagy magyar érdekű művésztlől vásárolt. Az 1897-es év első magyar érdekű beszerzése a Paczka Cornelia összesen hat lapja volt, amelyeket az Amsler & Ruthardt-tól vett, egy nagyobb nemzetközi kontingens részeként. Az első „valóban” magyar vásárlás Olgyai Viktor *Tél* albumának tíz lapja volt. Ezt nem Térey, hanem Kammerer rendelte meg Olgyaitól.¹⁴⁰ Ez alátámasztja Takács Zoltán 1909-es közlését, miszerint az album tette figyelmessé Kammerert Olgyaira.¹⁴¹

Az 1898-as nemzetközi metszetkiállítás magyar anyagához Térey Pap Henriktől, Aranyossy Ákostól, Landsinger Zsigmondtól, Strassgürtl Károlytól vásárolt 1898 folyamán, valamint bővítette Olgyai és Paczkáné anyagát a gyűjteményben. A kiállításon szereplő további magyar művészektlől, Doby Jenőtől, Rauscher Lajostól és Olgyaitól az Országos Képtárnak már voltak művei. 1899-ben Rippl-Rónai öt rézkarcát vásárolták meg a művésztől.

Az első években Paczkáné algráfiaián kívül, amelyek a rézkarchoz hasonló hatást keltettek, csak mélynyomású lapokat vásároltak. Ez a gyakorlat 1900-ban változott meg. 1900-ban ajándékozta Morelli Gusztáv Walter Crane után készült fametszetű cimlapját a gyűjteménynek,¹⁴² és ekkor kerültek be az első színes litográfiák Rippl-Rónai Józseftől, a *Virágedény rózsákkal* cimlaptervnek négy színnyomata. A színes nyomatok vétele a magyar művészek esetében is összefüggött a *Színes modern metszetek* kiállítás előkészületeivel. Ekkor vásárolták Paczka Ferenc *Dante* című színes algráfiját, 1901-ben pedig Kövesházi Kalmár Elzától és Körösfői Kriesch Aladártól vettek színes litográfiát.

1902-től megnőtt a magyar művészek aránya, bekerült Barta Ernő, Gyenis János, sok Rauscher Lajos akvatinta (az akvatinta körében tett kísérletei eredményeit dokumentálód), Székely Árpád, Michalek Lajos, Kacziány Ödön, Pravotinszky Lajos, stb. művei. A Könyves Kálmán Rt. által több részletben kiadott litográfiai sorozat első lapjait is megvásárolták (Rippl-

Rónai *Iparoscsalád vasárnap*, Helbing Ferenc *Álom*, Olgyai, Kalmár Elza művei). 1903-ban a Nemzeti Szalon grafikai kiállításán vettek meg egy nagyobb kollekciót. A Könyves Kálmán mappa további darabjait 1904-ben szerzeményezték. Ekkor került be Helbing Ferenc *Orfeusza*, Vaszary János *Omnibusmegállója*, és *Tavasza*, Glatz Oszkár, Újváry Ignác színes litográfiái. 1905-ben vettek először színes, modern fametszetet Herzig Jenőtől és Conrád Gyulától, amit bővített Térey 1906-ban Józsa Károly és Lekow Hedvig színes fametszeteivel, valamint további Conrád Gyula lapokkal.

1907-től vásároltak az Olgyai tanítványok munkáiból, az első évben azt a bizonyos tíz lapot az Olgyai iskola tanévzáró kiállításáról Garzó Bertholdtól, Balló Mariskától, Erdőssy Bélától, Rauscher Juliskától és Fülöp Jenőtől. 1908-tól kerültek be Tipary Dezső, Dobai Székely Andor, Lévy-Lénárd Róbert, 1909-től Tichy Gyula művei.

Ettől kezdve a magyar grafikai anyag a kortárs megnyilvánulások szinte mindegyikét tartalmazza. Térey és Meller Simon láthatólag nagy súlyt helyeztek arra, hogy a magyar művészek széles spektrumát mutassák be, műfaji változatosságra és a technikai sokféleségre is törekedtek.

A magyar művek megvétele jóval egyszerűbb lehetett, mint a nemzetközi kollekció visszamenőleges feltöltése és gyarapítása a kortárs áramlatok képviselőinek műveivel. A magyar művészek munkáikat a szaporodó grafikai kiállításokon évről-évre bemutatták, így könnyen lehetett válogatni belőlük. 1903-ban az első Vízfestmény, Rajz- és Metszetkiállítás is vásároltak, majd 1911-ben a Nemzeti Szalon, 1912-ben és 1913-ban a Műcsarnok grafikai kiállításairól szereztek meg nagyobb anyagot (Angyal Géza, Berón Gyula, Baranszky E. László, Krón Jenő, Kubinyi Sándor, Prihoda István, Rónay Kazimir, Tichy Kálmán, Zádor István stb. művei). A Műcsarnokban rendezett 1909-es grafikai tárlaton nem vettek magyar műveket, ennek oka feltehetően az ott szereplő Bäcker gyűjtemény megvásárlása volt, ami kimerítette a forrásokat.

Műkereskedők egyáltalán nem működtek közre a magyar művészek műveinek értékesítésében. Grafika forgalmazásával foglalkozó műkereskedők nem is igen léteztek a korszakban, és egyszerűbb volt közvetítő nélkül, maguktól a művészektől vásárolni. Az első Paczka Cornelia vásárlást leszámítva 1897-ben, amikor külföldről érkeztek a magyarként számon tartott művésznő művei, minden művész (később Paczkáné is), saját maga volt az eladó (a kiállításokat nem számítva). Az irattári anyag tanulmányozása során a vásárlás gyakorlati menetére is fény derül: rendkívül sok esetben maguk a művészek ajánlották fel megvételre lapjaikat, amelyeket azután rendre meg is vett a múzeum. Ez kézenfekvő is, ha tekintetbe vesszük, hogy Térey és Meller Simon grafikai gyűjtemény kiépítését vette célba, és nagy hangsúlyt helyeztek a magyar anyagnak a kortárs külföldivel együtt való bemutatására, mintegy integrálni kívánták a magyar művészek munkáit a nemzetközi gyűjtemény által kirajzolt kortárs áramlatokba. A magyar művészek joggal számíthattak Térey és Meller Simon lelkesedésére az újabb művészi eredményeik felmutatásakor.

b. Olgyai Viktor grafikai szaktanfolyamának archív anyaga a Mintarajziskolában¹⁴³

Egészen más alapokon jött létre az Olgyai szaktanfolyam grafikai gyűjteménye. A Mintarajziskola gyakorlatát követve Olgyai visszatartotta növendékeinek egy-egy lapját a grafikai szaktanfolyam számára. Az 1906-ban indított tanfolyamon készült növendéki munkák már 1907 tavaszán szerepeltek a Mintarajziskola húsvéti növendéki kiállításán. Várdai Szilárd beszámolója szerint külön teremben, több mint félszáz alkotás szerepelt itt, tízet a Szépművészeti Múzeum vásárolt meg közülük.¹⁴⁴

A grafikai szaktanfolyamon készült lapok egy része 1907-től kezdve bennmaradt a Mintarajziskolán. Zsákovics Ferenc szerint, aki a gyűjteményt feldolgozta¹⁴⁵ és jelenleg is kezeli, az 1906-1914 közötti anyagot maga Olgyai gyűjtötte össze, először a szebb lapokat választotta ki, majd egyre inkább technikai szempontok figyelembe vételével válogatott, a műhelyben folyó munkához használható illusztrációkat, azaz tulajdonképpen műlapokat is keresve. A grafikai

szaktanfolyam kialakuló grafikai gyűjteményének azonban más lehetséges oka is volt.

A Magyar Grafikusok Egyesületének első megalakulásakor már szerepelt a célkitűzések között egy „grafikai szakgyűjtemény” kialakítása.¹⁴⁶ Mivel akkor az Egyesület valójában nem jött létre, a grafika gyűjtése sem valósult meg önálló szervezeti keretek között. Egészen más volt már a helyzet, amikor 1908-ban Rauscher Lajos elnökletével és Olgyai Viktor titkársága mellett valójában létrejött a Magyar Grafikusok Egyesülete. Az újonnan megalakult Egyesület szintén szorgalmazta gyűjtemény szervezését, amely „tagjai által készített lapokat, másutt megjelent grafikai műveket, a szakbavágó irodalmat, stb. tartalmazza”.¹⁴⁷ A Magyar Grafikusok Egyesületét Olgyai személye kapcsolta össze a Mintarajziskolával és az általa vezetett grafikai szaktanfolyammal. Az Egyesület gyűléseit is a Mintarajziskola könyvtárában tartotta, amely a grafikai szaktanfolyam helyiségei mellett volt. Az alapszabályban megjelölt célt, a szakgyűjtemény létrehozását is segítette a Mintarajziskola közelsége. Olgyai valószínűleg az alapszabályban foglaltak értelmében is kezdte tanítványai munkáit bekérni a szaktanfolyam gyűjteménye számára. Ezt alátámasztja az a tény is, hogy a gyűjtemény tartalmazza saját korábbi lapjait is (pl. *Tél*, 1902, *Karácsonyfák* 1902, *Vízmerő asszony* 1903), valamint olyan neves grafikusok alkotásait is, akik nem voltak tanítványai (pl. Conrad Gyula, Kubinyi Sándor, Glatz Oszkár, Rauscher Lajos). Ugyanakkor a már beérkezett, elismert grafikusok lapjai az oktatásban is jól használhatóak voltak, példát mutattak a növendékeknek.

A gyűjtemény e korai részében nagyobb részt mélynyomású lapok szerepelnek (Angyal Géza, Krón Jenő, Zádor István, Garzó Berthold, Gyenes Lajos, Raáb Ervin Rónay Kázmér, Tichy Kálmán, Bajor Ágost, Olejnik Janka, Prihoda István stb.), de jelentős mennyiségű a linóleumnyomatok száma is (Conrad Gyula, Edvi-Illés Jenő, Kozma Lajos, Márton Ferenc, Székely Andor, Tichy Gyula, Tipary Dezső stb.) A litográfiák száma a legkevesebb, ezek is legnagyobb részt egyszín nyomásúak (Balázs Vera, Dienes János, Krón Jenő, Vida Árpád, Zichy István stb.). A lapok legtöbbje portré vagy figurális ábrázolás, valamint táj- és városkép. Találhatók kész lapok, de próbanyomatok, színváltozatok is köztük. A gyűjtemény legtöbb lapja eredeti grafika igényvel készült, de van néhány, az alkalmazott grafika körébe sorolható mű (linóleumnyomatok), illusztráció, könyvdísz, ex libris, címlap, elsősorban Tichy Gyula és Kozma Lajos munkái.

A lapokból csak az 1920-as években lett igazi gyűjtemény, amikor Varga Nándor Lajos, aki, amellet hogy folytatta a gyűjtést az akkori tanítványok, a rézkarcoló nemzedék munkáinak megszerzésével, rendszerezte az egész gyűjteményt. Varga rendezte az első tárlatot is a grafikai gyűjteményből 1942-ben, amelyen Olgyai korai tanítványainak munkáit (105 tételt) mutatta be.¹⁴⁸ A kollekció sajnos nem hiánytalan, a háború alatt és utána is elkallódtak bizonyos lapok, de léte így is egyedülálló a tekintetben, hogy egy kiváló jelentőségű művész-pedagógus tanítványainak munkáit egyesíti, lehetőséget nyújt mind az Olgyainál folytatott oktatás vizsgálatára, mind a művészi grafika technikai vonatkozásainak feltárására. Az 1906 és 1914 közötti művészi grafika e páratlan gyűjteménye, amely ma a Magyar Képzőművészeti Egyetem Képgrafika Tanszéke Archiv Gyűjteményének része, egyben lehetővé teszi, hogy az Olgyai iskola művészettörténeti vonatkozásait, a mester hatását és a tanítványainak viszonyát is vizsgálhassuk.

c. A Magyar Képzőművészeti Egyetem plakátgyűjteménye

A Magyar Képzőművészeti Egyetem könyvtárában fellelt, 1900 körüli nemzetközi plakátkollekció, amely a korszak élvonalbeli európai plakáttervezőinek munkáit tartalmazza, Magyarországon egyedülálló gyűjtemény.¹⁴⁹ Noha valószínűsíthető, hogy a századfordulón az Iparművészeti Múzeum rendelkezett plakátkollekcióval,¹⁵⁰ ez a gyűjtemény eredeti formájában elveszett, és források sem szólnak történetéről és tartalmáról.¹⁵¹ Így a 19-20. század fordulóján gyűjtött külföldi plakátok forrásértékű gyűjteménye is a hajdani Mintarajziskolán gyűjtött anyag.

Annál érdekesebb lehet a Magyar Képzőművészeti Egyetem könyvtárában fellelt 1900 körüli nemzetközi plakátkollekció, amely a korszak élvonalbeli plakáttervezőinek munkáit tartalmazza. Noha a beszerzők szándéka nyilvánvalóan nem művészeti értékű gyűjtemény képzése volt, mégis fontosnak tartom bemutatni, mert a gyűjtemény darabjai az európai színes litográfia történetének Magyarországon unikális dokumentumai, és mint korai plakátkollekció is egyedülálló értékű. A gyűjtemény darabjai 1998-ig leltározatlanul, feldolgozatlanul kallódtak a könyvtár elhagyott zugaiban,¹⁵² történetük feltárásakor csak csekély mennyiségű forrásra támaszkodhatunk, a könyvtár leltárkönyvére, illetve a könyvtár vezetője, Várdai Szilárd által 1900-ban közreadott *Az Országos Magyar Királyi Mintarajziskola és Rajztanárképző könyvtárának* címjegyzékére,¹⁵³ valamint a Várdai által összeállított hiányjegyzékekre. Feltételezhető, hogy a plakátokat és litografált lapokat tanítási segédeszközként, műlapként az étképményes rajz oktatásában használta Várdai Szilárd, aki 1892-től volt az étképményes rajz tanára, illetve némelyikük a könyvtár falán dekorációként szerepelhetett.

A mintegy 60 plakátot, illetve litografált lapot tartalmazó gyűjtemény három részből áll: egy 1890 és 1910 közötti külföldi anyagból, egy kicsi magyar gyűjteményből (a Főiskola növendékeinek munkái), valamint egy hat darabos, Theo Matejko plakátjait tartalmazó kollekcióból. Az igazán értékes, különleges együttes a legkorábbi külföldi anyag. Sajnos ennek ma már csak töredéke van meg. Ezek között túlnyomórészt a nemzetközi szecessziós plakátművészet élvonalbeli alkotói szerepelnek: Paul Berthon, Gisbert Combaz, Georges de Feure, Eugène Grasset, Adolfo Hohenstein, John Hassall, Ludwig Hohlwein, Angelo Jank, Privat Livemont, Leopoldo Metlicovitz, Alfons Mucha, Bruno Paul, Louis J. Rhead. Mellettük szerepelnek kevésbé ismert művészek is, mint Jane Atché, Georges Fay. Ez a legkorábbi anyag is két részre oszlik: az 1900-ban bekerült francia, belga, olasz, spanyol, angol és amerikai plakátokra, valamint az 1908-ban beszerzett német plakátokra.

Az első csoport nyomatai nagy változatosságot mutatnak mind a méret, mind a téma tekintetében. A nagy méretű, utcai plakátok mellett nagyobb számban szerepelnek kisebb, hirdetőoszlopra, vagy belső térbe, kirakatba szánt plakátok. A plakátok témája is igen változatos: a legtöbb mű folyóirat- vagy könyvplakát, kiállítási plakát, vagy valamilyen terméket népszerűsítő kereskedelmi hirdetés. Vannak köztük nagyon ismert főművek, mint *Médée*, *Bénédictine* (Alfons Mucha), *La Libre Esthétique* (Gisbert Combaz), *Jeanne D'Arc* (Eugène Grasset), *Little Red Riding Hood* (John Hassall), *L'Ermitage*, *Sainte-Marie-des-Fleurs* (Paul Berthon), *Simplon Tunnel* (Leopoldo Metlicovitz).

A nyomatok egy csoportja szöveg nélküli, ezért funkciójukat nehéz meghatározni. A szecessziós plakátművészet és litográfia népszerűvé válása azt eredményezte, hogy a nyomatokat művészi alkotásoknak tekintették, ezért a kereskedők raktáron tartottak szöveg rányomása előtti plakátokat (pl. Privat Livemont: *Cercle Artistique de Schaarbeek*, Paul Berthon *Source des Roches*), próbanyomatokat, számozott és szignált példányokat is. A szöveg nélküli plakátok csakúgy az otthonok falainak díszítésére szolgáltak, mint a kifejezetten e célból készült litografált dekoratív nyomatok, az ún. *panneaux décoratifs*, melyek főleg Alfons Mucha életművében kaptak nagyobb hangsúlyt, aki több szimbolikus tartalmú sorozatot készített (*Évszakok* 1896, *Négy művészet* 1898, *Drágakövek* 1900 stb.). A gyűjteményben ilyen lapok Eugène Grasset: *Nő vadvirágok között*, Alfons Mucha: *Salambó* 1896, *Zodiaque* 1896, *Nő hangszerrel*, Louis J. Rhead: *Nő pávákkal*, G. de Latenay: *Nők kertben* 1897 stb. Szerepel az anyagban két, a plakátművészet szempontjából kevésbé jelentős művész alkotása is, Mortimer Mempes és Frank Brangwyn két plakátja. Plakátművészként kevésbé ismertek, de grafikai munkásságuk annál jelentősebb volt. Mempes Whistler követője volt, Brangwyn – mint ahogy arról már szó esett – rézkarcolóként jól ismert volt Magyarországon.

A plakátok eme első, korai nemzetközi részét 1900-ban, a párizsi világkiállításon szerezte be a Mintarajziskola, valószínűleg maga Várdai, aki közreműködött az 1900. évi párizsi világkiállítás magyar szekciójában a művészeti tanintézetek anyagának előkészítésében, és a helyszínen,

Párizsban részt vett a rendezésben is.¹⁵⁴

A plakátok második része egy évtizeddel későbbi (1901 és 1908 között készült), müncheni hirdetés, melyek mind ugyanabban a müncheni nyomdában¹⁵⁵ készültek, ahonnan valószínűleg beszerezhetők őket. A művészek közül a legismertebbek Bruno Paul és Ludwig Hohlwein. A többi szerző a müncheni Akadémián végzett, majd Münchenben tevékenykedő kisebb mester, akik helyi eseményeket (Moser: *Kinderhilfstag* 1906), helyi termékeket (Otto Obermeier: *Sankt-Benno Bier* 1907) hirdettek.

A Főiskola öt növendékének plakátjai (és ezek utánnyomásai) alkotják a magyar gyűjteményt,¹⁵⁶ köztük a grafikai szaktanfolyamot is látogató Krón Jenő és Vida Árpád munkái.

Az eddig felbukkant plakátok közül az 1890 és 1910 között készült szecessziós plakátok bírnak igazi művészi és történeti értékkel. A beszerző – Várdai Szilárd – a plakátművészet akkor jelentős központjai, Párizs, Brüsszel, London, New York, Barcelona, Milánó plakátművészeinek alkotásaiból válogatott¹⁵⁷. A második, 1908-as leltári számú német plakát csoport az időközben fontossá vált délnémet központból, a *Jugend* városából, Münchenből származik. Ezek a plakátok jól kiegészítették a meglévő gyűjteményt, és bemutatták az 1900-as évek első évtizedében tért hódító új német plakátstílust.

A Magyar Képzőművészeti Egyetem könyvtárában található az egyik legkorábbi magyarországi plakátkollekció. A Mintarajziskola vezetősége kicsi de válogatott gyűjteményt hozott létre, amelyben az 1900 körüli időszak jellegzetes alkotóinak fontos és Magyarországon máshol nem hozzáférhető művei találhatók. Noha nem tudjuk, volt-e a plakátoknak bármilyen összefüggésük az Olgyai vezette szaktanfolyammal, a művészi grafika szempontjából is igen jelentős példái voltak ezek a színes litográfiának, így akár Olgyai grafikai szaktanfolyama számára is mintalapokként szolgálhattak.

6. A művészi grafika piaca

Az 1892 és 1914 közötti időszakban a műkereskedelemről és azon belül a művészi grafika piacról elenyésző konkrét adat áll rendelkezésre. A köztudott gazdasági tényezők (tőkeerős polgári réteg hiánya, az egymást követő politikai és gazdasági válságok) nem kedveztek a műpiac megerősödésének. A kritikusok, művészeti írók helyzetelemzései, a művészi grafikai – igen csekély számú – albumok és lapok részlegesen összeálló története azonban segítenek egy általános kép megrajzolásában.

A sokszorosított grafika elsősorban eladásra készül. A 19. század közepétől a francia egyesületek és a mappák kiadásával foglalkozó kiadók egyként a művészi grafika eladását célozták meg. Talán még inkább a megélhetés eszközeként tartották, mint magát a festészetet. Michel Melot felhívja a figyelmet Manet grafikai munkássága kapcsán arra a tényre, hogy Manet kifejezetten a megélhetése miatt kezdett rézkarcok és később litográfiák készítésébe,¹⁵⁸ és ismeretes az is, hogy Whistler anyagi csődbe jutva készítette el *The Venise Set* néven ismert csodálatos rézkarcsorozatot, amelyről anyagi helyzete gyors rendeződését várta. Corot szintén a piacra gondolva készítette sokat kritizált üvegkarcait, felhasználva a fotómechanikus eljárások nyújtotta könnyebbséget az előállítás során. A francia kiadók azonban nem voltak anyagilag igazán sikeresek, az eredeti lapok kiadása és terjesztése, az albumokban terjesztett lapok nem arattak a közönség körében sikert. A *L'Estampe originale*, Volland albumai valójában nem voltak keresettek. Hans W. Singer 1914-ben írott grafikatörténeti összefoglalójában (amely amúgy meglehetősen konzervatív álláspontot képviselt a művészi grafika értékeinek tekintetében és kifejezetten ellenségesen viszonyult a francia grafikához) ennek magyarázatául azt állította, hogy az eredeti grafika és a mappa fogalmi valójában nem összeegyeztethetőek. Míg az egyes grafikai lapok értékét és esetenként magas árát a rendkívül gondos kivitelezés, a legjobb minőségű papír és a kiváló nyomda biztosítják, addig az olcsón értékesíthető mappák, albumok esetében az előállítás során „megspórolt” költségek

(kevesebb idő ráfordítása, gyengébb minőségű papír, olcsó nyomda) kevésbé jó minőségű levonatokat eredményeznek, ami éppen a komoly grafika gyűjtőinek igényeit nem elégíti, nem elégítheti ki.¹⁵⁹

A magyar művészi grafikának eme első korai szakaszában komoly gondot okozott, hogy nem volt kinek készíteni a lapokat, mivel a közönség körében értői és gyűjtői nemigen voltak. Wlassics ugyan megkísérelt változtatni ezen (nem kifejezetten a sokszorosított grafika piacának kialakítása révén, hanem átfogóan a középreegtek, a lehetséges vásárlók „rászoktatásában”) a művásárlásra), de a jövő művelt gyűjtőire alapozott koncepció a századelőn nem sok jóval kecsegtette a grafika művelőit. Hiányzott az a tökeerős polgárság, amely meglehetne és igényelte is a művészi alkotások gyűjtését, és az „alsóközéposztálybeli” réteg, amelynek tagjai kevésbé vagyónosak lévén, az olcsóbban megszerezhető grafikai lapokat vásárolták volna. Ugyanakkor a műalkotásról táplált fogalmak megváltoztatása gyakorlatilag lehetetlennek bizonyult. Egy tökéletesen új műfajt, az eredeti művészi grafikát kellett volna elfogadtatni ott, ahol már évtizedek óta az olajnyomatos képek jelentették az elérhető, otthon őrzött művészi képet. A művészi grafika prófétái előtt nehéz feladat állt, a modern grafikára fel kellett hívni a figyelmet, elfogadtatni, mint eredeti műtárgyat és legfőképpen bebizonyítani művészi értékét és fölényét a színes olajnyomatokkal és egyéb fotómechanikus úton sokszorosított képekkel szemben. Az olajnyomat ellen viselt háború végighúzódik az egész korszakon. Az olajnyomat, a „szemfényvesztésre számító szurrogátumok”¹⁶⁰ minden, a grafika iránt elkötelezett szakember fegyvertárában ott lapult, mint első és utolsó érv, mint valami szitokszó, amellyel ostromozták az igénytelen és műveletlen magyar közönséget szűklátókörűségéért, maradi izléséért, illetve a lelkiismeretlen kereskedőket, akik elárastották az országot velük. 1901-ben, a Grafikai Egyesület megalakulásakor Olgyai Viktor éles hangú kirohanásában talán a legplasztikusabban fejezte ki a korszakban gyakorta megfogalmazott panaszokat: „a rézkarc vonaltechnikájának erőteljes, plasztikus organizmusa, tónusainak színessége, melegsége küzdeni akar a fénynyomat pléhes, piszkos laposságával. A vonalaiban, színeiben stilspér, diszkrét kórajz vetelkedni akar az olajnyomat zsíros fényű, festményt majmoló, parvenü pompájával, a fametszet naiv ereje, egyszerű ösztinisége, a klisék tompa erőtlenségével, fátyolos hazugságával. Mily nevetségesnek látszik a mérközés s mégis mily komoly, ha a harc színterét vesszük szemügyre. Budapest „műkereskedés”-einek boltablakai a varróleányízlést elégítik ki édesen émelgős, gummicukrosan nyúlós szerelmi idilljeikkel, újságtekerésből kikandikáló kékszalagos cicáikkal. A vidék pedig ki van szolgáltatva a „műintézetek” utazóinak. Ki ne látta volna már a vidéki szalonokban a vadászfegyver- vagy pipagyűjteménytől jobbra-balra függő „Kossuth apánk” s a „haza bölcsé”-nek tiszteletreméltó ősz fejét, amint hólýagszerúen fölfúj, úveg szemű arccal nézik a narancsszínű ég alatt haldokló groteszk Petőfit, ki vérével írja végrendeletét a haza szent földjére...”¹⁶¹

Az Olgyai által felvázolt kép, bármily szórakoztató olvasmány is, a korszak egyik komoly problémájára hívta fel a figyelmet. Az 1902-ben megjelent *Az Iparművészet Könyve* bevezetőjében Malonyay Dezső a sokszorosított művészetekkel foglalkozó fejezet elé a következő magyarázatot adta: „ez a fejezet talán hirtelenbe a legszükségesebb! A magyar közönség kilencvenkilenc százaléka tájékozatlan e téren. Fametszet, rézmetszet, rézkarc, acélmetszet, könyomat stb. között kevesen, veszedelmesen kevesen tudnak különbséget tenni, annyira, hogy a remeket alig különböztetik meg a vásári tucatholmitól. Fokozzák még a bajt a mindinkább tökéletesbedő mechanikai sokszorosító eljárások. (...) Ez általános tájékozatlanság miatt kész préda a magyar publikum a sokszorosított képekkel seftelő lelkiismeretlen üzereknek. Elszomorító az, hogy nemcsak a vidéken, de egy-egy előkelőbb pesti otthonban is micsoda seprű alá való szemét lóg a falon, s ha megkérdezzük, kisül, hogy drágán fizették meg, olyan drágán, hogy azon a pénzen eredeti művészi alkotást vásárolhattak volna. Aki elolvassa [ti. a fejezetet], azzal nem boldogul majd olyan könnyen a képekben utazó vigé, s kevesebb kára lesz a virágzó kép-részletvásárlásból a magyar művészetnek is.”¹⁶²

Túl azon a kissé naivnak ható elképzelésen, amit Ernst Lajos fogalmazott meg, amikor az

olajnyomatok betiltását követelte a kereskedelmi és a vallás- és közoktatásügyi miniszterektől,¹⁶³ a szakírók két formában sugallták orvosolni a bajt. Egyrészt minden lehetséges eszközt megragadtak, hogy a közönséget meggyőzzék az eredeti grafikai lapok gyűjtésének előnyeiről. Ráth István 1900-ban a Nemzeti Szalon grafikai kiállításának bevezetőjében hangsúlyozta, hogy „...az amatőr-ösztönt akarja kielégíteni a modern grafika. A legtokéletesebb művészi dolgokat nyújtja olyan áron, mely a művészetet nem teszi csupán a legvagyonosabb osztály kiváltságává”.¹⁶⁴ 1904-ben Térey Gábor a Műbarátok Körében rendezett magángyűjteményi tárlat katalógusában ugyanezt hangsúlyozta.¹⁶⁵ A grafikai gyűjtés mellett érvrendszer gyakori eleme, hogy a sokszorosított grafika könnyű terjeszthetősége és viszonylagos olcsósága révén képes eljuttatni a művészetet olyan közönséghez is, akik korábban a műalkotások élvezetétől el voltak zárva. Ez egyben egyfajta kultúrmisszió is, hiszen a szociabilitás társadalomfilozófiai eszméje éppen a művészetnek a kevésbé művelt rétegek körében való elterjesztésének gondolatára épült. Ennek a gondolatnak a mentén kívánt Olgyai és Ráth István is a művészi grafikának pusztán a megteremtése és megismertetése révén egyben közönséget is teremteni a számára. Az érvrendszer ellentmondásos voltára Lengyel Géza hívta fel a figyelmet, amikor a grafikát mint arisztokratikus műfajt írta le. „Egyelőre semmi sincs távolabb a grafikától, mint hogy egy osztály, egy széles terjedelmes középosztály művészetévé váljék. [...] A grafika egy magasabb ízlés-fejlődési fokot jelent és ez a tragikum...”¹⁶⁶ Lengyel a grafika „arisztokratikus” voltát abban látta, hogy ez a műfaj a közönségtől elémlyedést, odafigyelést kíván. A grafika gyűjtőit úgy írta le, mint akik „nehéz táblákban egymásra rakva őrzik a megsárgult lapokat és kézbevéve, az ablak teljes világosságánál szemlélik a vonalak kusza egymásra fonódását.”¹⁶⁷

A másik, ennél sokkal alapvetőbb probléma a műkereskedelem fejletlensége volt. Míg az előbbi egy szemléletbeli változást feltételezett, addig a műkereskedelem hiánya konkrét gazdasági tényező volt. 1898-ban Lyka Károly a *Modern metszetek kiállításáról* írt cikkében kerek perec kijelentette, hogy „a mi könyvkereskedelmi forgalmunkban alig akadni elvértve egy-egy grafikai műlapra, műkereskedéseink pedig nincsenek.”¹⁶⁸ 1899-től a *Műcsarnok* hasábjain több, a műkereskedések hiányával foglalkozó írás jelent meg. Rózsa Miklós a müncheni és berlini nem sokkal korábban nyílt műkereskedésekkel (Kellner és Reiner, Paul és Ernst Cassirer) példálózott, és az alapítási kedvet évi forgalmuk meghatározásával (60-80 000 márka, ami 36-48 000 forintnak felelt meg) próbálta felkelteni. A műkereskedések létében a művészek anyagi biztonságát és így közvetve a modern művészet biztosítékát látta.¹⁶⁹ Ugyanebben az évben Lyka Károly *Miképpen lehetne művásárt csinálni* címmel közölt írást.¹⁷⁰ Dr. Bán Zsigmond közgazdasági író ugyanakkor felhívta a figyelmet, hogy „nem sokat vár attól a társadalmi mozgalmától, amely megindított, – azaz a művészet népszerűsítésétől – mert nem látja a mozgalom élén a kereskedőket, akik elsősorban volnának hivatva arra, hogy a magyar műiparcikkeket forgalomba hozzák.”¹⁷¹

A műpiac áldatlan állapotát le lehet mérni a kevés számú, a korszakban megjelent album sorsán. Az első eredeti grafikai album Olgyai Viktor 1897-ben kiadott *Tél* albuma volt, amely tíz rézkarcot tartalmazott. Ebben Olgyai a korábbi években készített lapjait fogta egybe. A *Vasárnapi Ujság* 1897. május 30-i számában számolt be az „ékes és elegáns, (...) nagy oktáv alakú sajtolt világos vászonba kötött borítékú” albumról, amelynek „az első eredeti rézkarczmű kiadás avant la lettre példányai nagy foliában (48x54 cm) merített japán papíronon előkelő szalonok díszítésére kiválóan alkalmas”.¹⁷² Az újság szerint az album ára 30 forint volt, a megrendeléseket Olgyainak, Besztercebányára kellett küldeni. Ennek magyarázata, hogy a *Tél* albumra Olgyai nem talált hazai kiadót, és miután a müncheni Kaeser kiadó ajánlatát nem fogadta el, maga hozta forgalomba a lapokat.¹⁷³ Az albumot, amely címlapján *Olgyai Viktor – Tél – tíz rézkarc* felirat szerepelt, megvette a Szépművészeti Múzeum. Takács Zoltán 1909-ben Olgyai legnépszerűbb alkotásának nevezte, amely kiállításokon és ismertetőkben rendszeresen szerepelt, de ugyanő leszögezte azt is, hogy a vállalkozás anyagilag nem volt sikeres.¹⁷⁴

A korszak egyetlen komoly, grafikai művek terjesztésével foglalkozó műkereskedése a Könyves Kálmán Műkiadó Rt. volt,¹⁷⁵ ám a 19. századi hagyományt folytató műlapkiadási

gyakorlatuk az igényes fotómechanikus reprodukciók terjesztésén nem ment túl. 1903-ban azonban a Műkiadó Rt. műlapkiadási gyakorlatát kívánta bővíteni a reprodukciós lapok után a divatba jövő eredeti grafikákkal. 1903–1904-ben eredeti színes litográfiái sorozatot adtak ki.¹⁷⁶ Céljuk egy, a közönség igényeire igazodó, folyamatosan bővíthető művészi litográfia sorozat megteremtése volt. A sorozat művészeti szerkesztője és vélhetően koncipiátora Lázár Béla volt, akinek szeme előtt kétségkívül a francia grafikai albumok, az 1893–1895-ös *L'Estampe originale* és Ambroise Vollard albumai lebegtek. Lázár ismerhette ezeket a kiadványokat, hiszen a század végén Párizsban élt, a közvetítő azonban lehetett Rippl-Rónai József is, aki nem sokkal korábban tért haza Párizsból, ahol maga is készített litográfiát egy Vollard album számára. Ezt támasztja alá Lázár és Rippl-Rónai 1903 előtt folytatott levelezése, amelyben a felkért művészek litográfiában tett haladását vitatták meg.¹⁷⁷ A sorozat nem album formátumban jelent meg, 1903 és 1904 folyamán egymás után készültek a lapok, és két alkalommal mutatták be őket a közönségnek. A művészi színvonalról Helbing Ferenc, a jó nevű litográfusmester gondoskodott, a nyomdai előállítását Rigler József Éde és Ullmann József könyomdáiban végezték. A sorozat különlegessége az volt, hogy a művészek saját maguk litografáltak, azaz valóban eredeti nyomatok előállítására törekedtek. Dolgozott a sorozat számára Barta Ernő, Faragó József, Ferenczy Károly, Fényes Adolf, Glatz Oszkár, Helbing Ferenc, Kosztolányi Kann Gyula, Kövesházi Kalmár Elza, Márk Lajos, Olgyai Viktor, Rippl-Rónai József, Újváry Ignác és Vaszary János – műveiken az akadémikus felfogástól a posztimpresszionizmuson, naturalizmuson át a szecesszióig szinte minden, a korszakban érvényesülő irányzat megjelenik. A sorozatot az is rokonítja a francia előképekkel, hogy a századforduló művészetének mondhatni keresztmetszetét nyújtják, valamint, hogy több olyan művésztől is tartalmazott litográfiákat, akik azelőtt nem dolgoztak ezzel a technikával, kifejezetten e sorozat számára kérte fel őket Lázár Béla az alkotásra.

A litográfiák példányszáma a technikai lehetőségeket figyelembe véve maximum 200-300 lehetett, de valószínű, hogy a kiadó ennnyit nem, hanem csak 100-150 példányt nyomatott belőlük, és 20-40 koronás áron kínálta őket, ami alacsonyabb volt, mint a nagy, reprezentatív műlapok ára. A Kiadó lapjában, a *Művészeti Krónikában* igyekezett – a kritika által amúgy igen jól fogadott – lapokat népszerűsíteni, eredetiségük, díszítő jellegük hangsúlyozásával. A sorozat ennek ellenére nem váltotta be a hozzá fűzött reményeket, aminek következményeképpen 1905 táján a Könyves Kálmán leállt a sorozattal. 1909-ben Czákó Elemér jegyezte meg, hogy a sorozat lapjai „a kiadócég mappáiban hevernek”.¹⁷⁸ Lyka Károly szerint a sorozat gyakorlatilag eladhatatlan volt, „a grafikanak ez a faja még kevésbé érdekelte a közönséget, mint a rézkarc...”¹⁷⁹ A Kiadó még tíz évvel a megjelenésük után is kínálta a sorozat lapjait, végül, belátva a hazai piac érdektelenségét, az 1920-as évek elején külföldön próbálta értékesíteni őket.¹⁸⁰

Az 1910-es évek elejétől ismét próbálkoztak albumok kiadásával a művészek és kereskedők. 1910-ben jelent meg Erdei Viktor sikeres litográfiai albuma az *Eros immaterialis*, 1913-ban a Conrad Gyula tíz litográfiáját tartalmazó *Tavaszi Rómában*, és Zádor István *Budapest* című litográfiai albuma. Külön műfajt lépeznek a cinkográfiai albumok, amelyek előállításuk olcsóságánál fogva rentábilisabbak voltak a kereskedők számára, ám valójában jó minőségű reprodukcióknál nem egyebek, így nem sorolhatóak a művészi grafika körébe. (Kozma Lajos: *Utolsó Ábrándok- Melódiák* 1908, *Ex libris könyv* 1909 *Találkozás Hamupipőkével* 190), Tichy Gyula: *Egy tusos üveg meséi* 1909, valamint szintén a Könyves Kálmán Műkiadó Rt. kiadásában *Rippl-Rónai József ötven rajza* 1913). 1911-ben Rózsa Miklós adta ki a *Modern Magyar Képtár* című mappát,¹⁸¹ amely a Művészház Művészeti Egyesület 1911-es taglistájára volt, és húsz festő linóleummetszetű lapját tartalmazta. A műkereskedelem szempontjából azonban ennek nem volt jelentősége, mivel kereskedelmi forgalomba nem került.

A Szépművészeti Múzeum grafikai gyűjteményének vásárlásain kívül az egyes lapok sem találtak vevőkre, pedig áruk valóban jutányos volt, általában 5-100 korona között mozgottak, az átlagár 20-40 korona volt, míg például egy vízfestmény ugyanakkor 100 koronáról indult, de jellemzően 200-400 koronás áron szerepelt a katalógusokban. A kiállítási kritikák visszatérő eleme

a gyűjtők hiányának felelőse. „Közönség nincs, megbecsülés nincs, biztatás nincs” – foglalta össze velősen Lengyel Géza az 1908-as helyzetet. Cikke végén visszatért a problémára: „az intim, meleg, kicsi és olcsó rajzféléken olyan ritkaságszámba megy a megvétel jelző lapocska, mintha csupa gögös és tudatlan milliomos élné itt, olyan, aki ár szerint méri az értéket. Ebben a nagy és szűkösen polgári városban, a polgári szobába szánt lap nem kell, itt alig van szeme az aranyráma híján létező képek számára másnak, mint a *Művészet* szerkesztőjének, aki egy csomót összevásárolt belőlük reprodukálás céljaira...”¹⁸² A nagy sokszorosított grafikai gyűjteményekben is külföldi művészek művei szerepeltek (dr. Elischer Gyula Dürer és Rembrandt gyűjteménye, vagy a már említett Bäckér Béla és Majovszky Pál gyűjteményei). Olgyai Viktor Majovszkyt is hiába próbálta a magyar művészek, elsősorban növendékei munkáinak gyűjtése felé irányítani.¹⁸³ Olgyai 1910-ben a *Vasárnapi Ujság* címlapján közölt cikket a művészi grafikáról, amelynek utolsó, hosszú passzusát a reménybeli vásárlók szívhez szóló meggyőzésének szentelte, újra felszólalva a grafika mellett, a fotómechanikus reprodukciók ellenében.¹⁸⁴

Az 1910-es évektől valóban elindult egy kis mértékű változás. 1909-ben megalakult a Szent György Céh,¹⁸⁵ amely „amatőröket és gyűjtőket” fogott egybe, céljuk a gyűjtés megkönnyítése volt, nem a műkereskedés maga tehát, annak ellenére, hogy aukciók szervezésével is igyekeztek a műtárgyak gyűjtőkhöz jutását segíteni.¹⁸⁶ Az egyesület fő profilját nem a művészi grafika képezte, hanem a műpiacon minden elképzelhető szegmensét magába foglalta, ám tevékenységük valamennyit mégis lendített a művészi grafika helyzetén. Olgyai 1910-ben a grafikai szaktanfolyamon fogadta az egyesület ötven, grafika iránt érdeklődő tagját, ahol bevezette őket a technikák rejtelmibe. Zsákovics Ferenc szerint a látogatások megismétlődésének, élő kapcsolat kialakulásának köszönhetően rendezte a Szent György Céh 1915-ben grafikai kiállítását.¹⁸⁷ 1913-ban Lévy-Lénárd Róbert *A Gyűjtőben* a rézkarcról szóló tanulmányát már azzal az örömteli hírrel kezdte, hogy „képkereskedők kirakataiban mindinkább tűnnek fel eredeti grafikai lapok és már itt is ott is hallunk gyűjtőkről és alakuló gyűjteményekről”,¹⁸⁸ lelkesedése a Szent György Céh tevékenysége előtti tisztelgésnek tűnik.

A magyar művészi grafika Lévy-Lénárd által emlegetett gyűjtőiről nincsenek konkrét adatok. Az egyetlen a műkereskedő és műgyűjtő Rados Ernő, aki Olgyai hatására az 1910-es évek folyamán gyakran vásárolt nyomatokat Olgyai tanítványaitól, akikkel szerződészerű megállapodást is kötött, s értékesítette sokszorosított grafikáikat.¹⁸⁹

A művészi grafikai lapok általánosságban nem találtak vevőkre. Mind az Olgyai iskolában készült lapok, mind a többi művészek lapjai inkább csak próbanyomatok lehettek, mint a technika engedte példányszámú sokszorosított lapok. Feltételezhetően nem terjesztésre, hanem mintadarabokként, egészen csekély példányszámban készültek. Talán a közizlés nem tudott a művészi haladással lépést tartani, talán a művészeti szaklapokból, művelt kritikusok szavaiból kirajzolódó kép nagyon is egyoldalú, és a széles néptömegeket nem érintették meg erőfeszítéseik. A rendkívül rövid idő alatt kifejlődött művészi grafikának nem volt ideje, alkalma a gondolkodásban gyökeret verni, valódi elfogadottságot, népszerűséget kivívni. A sokszorosított grafika iránt érdeklődők inkább a klasszikus, tradicionális 17–19. századi metszeteket keresték, a modern, új szemléletű alkotások művészi értékét nem ismerték fel. Stemmer Ödön, a híres antikvárius visszaemlékezéseiben megjegyezte, hogy a századelőn e metszeteket elsősorban könyvkereskedésekben árulták, amelyeknek kirakatát egyfajta vevőcsalogatóként velük díszítették, hogy a járókelők megcsodálhassák, és esetenként betérjenek a boltba. Stemmer szerint: „sokan régi metszetek kitűnő másolataival törekedtek lakásuk díszítésére. Ezek nagy része csekély jövedelmekből élt, s abból igyekezett levonni havonta azt a kis összeget, amittől izléses tárgyakat lehetett venni (...) intelligens, finom lelkű emberek voltak, akikkel foglalkozni külön élvezet...”¹⁹⁰

A művészi grafika igen lassan kialakuló gyűjtése igazán csak az 1920-as évek második felétől, a gazdasági világválság idején indult be, amikor a műkereskedelem pangása miatt a művészetre fogékony vásárlóréteg érdeklődése valóban az olcsóbban beszerezhető grafikai lapok, akvarellek, rajzok felé fordult.¹⁹¹ A megélénkülő érdeklődés a sokszorosított grafika, a mappák,

művészi nyomatok és a könyvművészet körébe tartozó bibliofil kiadványok iránt azonban már a művészi grafika új fejezetét jelzi.

VII. Oktatás

Az 1900-as évek elejére lassanként meginduló modern művészi grafika kibontakozásának alapvető feltétele volt, hogy megteremtődjön Magyarországon a sokszorosító technikák korszerű oktatásának lehetősége. Az Iparművészeti Iskolában működő fametsző és rézmetsző tanfolyam kétség kívül lehetőséget teremtett a szakmai, technikai ismeretek elsajátítására, ám a képzés jellegéből adódóan azok az ifjú művészpálánták, festők, akik az eredeti grafika művelése iránt is érdeklődtek, külföldön, jelesül Bécsben, Münchenben és Párizsban képezték magukat, ahol erre az akadémiai képzés keretén belül lehetőségük volt. Meglepőnek tűnhet, hogy a grafika elfogadtatásáért tett lépések között az oktatás milyen későn, csak 1906-ban, Olgyai Viktor hazahívása révén kezdődött el. Meglehet, korábban az alkalmas személyt keresték, majd az 1904-ben kibontakozó közjogi válság is akadályozta létrejöttét.

Lyka Károly megállapítása: „szinte hihetetlenül hangzik, de tény, hogy a Képzőművészeti Főiskolán teljes huszonhárom éven át egyetlen grafikai technikának sem volt tanára, miután (...) távozott onnan Morelli Gusztáv, a fametszet tanára”,¹ arra is rávilágít, hogy az 1900-as évek elején Budapesten tevékenykedő kis számú művészek képzésének esetében Morelli Gusztáv és Doby Jenő sokszorosító osztályainak is szerepe volt.

1. Morelli fametsző tanszéke az Iparművészeti Iskolában

Morelli Gusztávot² három éves, Párizsban, Londonban, majd Lipcsében töltött tanulmányút után Trefort Ágoston 1871 októberében kinevezte a megnyílt Országos Mintarajztanoda és Rajztanárképezde fametsző osztályának rendkívüli tanárává.³ Az első két évben díjtalanul, rendkívüli tárgyként oktatta itt Morelli a fametszést (xylographia), majd 1873 májusában segédtanárrá nevezték ki. 1883-ban a fametsző szakosztályt „művészi ipar jellegének megfelelően”⁴ az 1880-ban megnyílt Országos Iparművészeti Iskolába⁵ helyezték át, ahol új szakosztályként indult újra.

Morelli tanítási gyakorlatáról fogalmat nyerhetünk az 1879-ben rendezett székesfehérvári országos kiállításra összeállított „tanulóművek jegyzékéből”.⁶ Az itt szereplő tantárgyi felosztás szerint a fametszés (xylographia) oktatását hat témakörben végezte Morelli: 1. Ó- és újkori német modorú fametszvények. 2. Angol és amerikai modorú fametszvények. 3. Francia modorú fametszvények. 4. Olasz és német renaissance kori tanulmányrajzok. 5. Vas- és bronzrészletek. 6. Fa- és téglalap-építészeti tanulmányrajzok. 7. Látéképszerkesztési gyakorlatok az építészet köréből. A tanmenet szerint Morelli a reprodukció minden lehetséges válfajára felkészítette növendékeit. Mind a stíluskorszakok és nemzeti jellegzetességek különbözősége folytán eltérő „modorokat”, mind a reprodukálás során felmerülhető feladatokat (alak tanulmányok, plasztika, építészeti részletek, épületek környezetben), de még a különböző anyagok fametszetbe történő átültetését (bronz, vas, fa, téglalap) is tanította.

Morelli 1886-ban az Iparművészeti Iskolában folytatott tanári tevékenységéről tett jelentésében hangsúlyozta, tanmenete és tanítási módszerei nem változtak az eltelt tizenöt évben.⁷ Ugyanakkor a tanítás céljáról így nyilatkozott: „fő törekvésem nem olyan fametszőket nevelni, akik csak egy irányban felelhetnének meg feladatuknak, hanem igyekszem őket minden irányban, lehetőleg a mindennapi szükségletre is képesíteni, más szóval: én őket nem csupán tetszetős, tisztán művészi illusztrációk metszésére szorítom, hanem alkalmat nyújtok nekik, úgy a tudományos könyvek, a szakirodalom különböző nemeihez szükséges ábrák, valamint az iparművészeti és ipar terén előforduló különféle dolgokban, haladásuk és erejükhez képest, – szem előtt tartva a fokozatos haladást – közremunkálkodni. Teljesített munkájukhoz képest díjazásban részesíteni a növendékeket, ez lehet az oka, hogy eddig is minden ösztöndíj nélkül elegendő számú növendéke

volt a fametszeti osztálynak.”⁸

E gondos és körültekintő oktatásnak köszönhetően alakult ki Morelli műhelye, ahol a tanítványok a mester irányítása alatt, vele szorosan együttműködve készítették a reprodukciókat fametszetben – és egyben ez lehetett a Morelli által emlegetett díjazási rendszer is. Egyik legnagyobb vállalkozásuk *Az Osztrák–Magyar Monarchia Írásban és Képben* (1886–1901) illusztrálása volt. A magyar kötetek összes fametszete (1600 metszet) Morellitől és műhelyétől kerültek ki, az e célra berendezett külön intézetből. A munkában résztvevő tanítványok neve fennmaradt: Bálint Benedek, Endlich József, Buccinek Emil, Liebelt József, Messel Kelemen, Rauchbauer Károly, Bojkovitz Mihály, Foltz Pál, Tavi Andor, Nádas Dénes, Pártos József, Balacz István, Finger Artúr.⁹ E két utolsóról Czákó Elemér közölte, hogy később külföldön dolgoztak.¹⁰

A reprodukciós technikák fejlődése versenyhelyeztetet teremtett a fametszés számára,¹¹ ezzel függhetett össze, hogy Morelli a színes fametszés tanulmányozása céljából 1895-ben állami ösztöndíjjal tanulmányútra ment. Emellett az iparművészeti oktatás újabb irányzatait is felmérte útja során, melynek állomásai Bécs, München, Nürnberg, Karlsruhe, Darmstadt, Strassburg, Heidelberg és Frankfurt iparművészeti iskolái és múzeumi voltak. Morelli visszatérte után el is készített néhány színes fametszetet.¹² Fittler Kamill, az Iparművészeti Iskola igazgatója már 1897-ben a sokszorosítás oktatásának modernizálását fontolgatta.¹³ Talán ezzel kapcsolatban jegyezte meg *Magyar Iparművészetben* az Iparművészeti Iskola kiállítására kapcsán Györgyi Kálmán a fametsző osztály tevékenysége kapcsán, hogy hiányolta a színes fametszeteket a munkák közül, „ezt a ma már oly szükséges sokszorosítási eljárást”.¹⁴

A Fittler által tervezett modernizálás akkor nem valósult meg. A fametsző szak lényeges változtatások nélkül 1909-ig, Morelli haláláig működött. Az Iparművészeti Iskola modern grafikai tanszékét Fittler utódja az igazgatói székben, Czákó Elemér, valamint Helbing Ferenc állították fel 1910-ben.

A *Magyar Iparművészet* 1898-ban a fent említett cikkben beszámolt az Iparművészeti Iskola az évi kiállításáról. A cikkben növendékek neveit nem említették, de reprodukálták néhány fametszetüket, amelyek festmények után készültek: Kastenmaier György és Kotász Károly műveit. A Morellinél folyó csendes és odaadó munkáról fogalmat alkothatunk a cikk illusztrációi között található Morelli által metszett kép alapján, amely a fametsző műhelyt ábrázolja, benne a munkában elmélyedő növendékekkel.¹⁵

Morelli tanítványai közül nem sokan foglalkoztak eredeti fametszet készítéssel, minthogy Morelli nem is azt tanította nekik. Mégis ismert néhány név egykori tanítványai közül, akik a fametszés művészi lehetőségeit kutatták. Lyka Károly említi Ipoly Sándor nevét, aki plakátokat is készített, és festőként működött, valamint Kaza Györgyöt, aki egyike volt az első eredeti fametszetet kiállító magyar művészeknek.¹⁶ Ismeretes ezenkívül, hogy Morelli Tichy Gyulának is adott a fametszésre vonatkozó tanácsokat 1906-ban, ami azt mutatja, hogy felfogásában nem hogy nem volt vaskalapos, de szívesen segített technikai kérdésekben a hozzá forduló fiatal művészeknek.¹⁷

Morelli tanári működéséről álljanak itt a *Művészet* névtelen méltatójának sorai: „Morelli Gusztáv tanár volt, lelkes és odaadó professzora ennek az intézetnek. Mint ilyen mindig friss kedvű, a tanítás minden percét egyforma kedvvel végigcsináló. Professzor, aki lelkiismeret kérdésnek vette a hivatását, s habár a szakmája és módszere fölött elgaloppozott is az idő, nem tartozott azok közé, akik vaskalappal a fejükön csökönyösen nem veszik észre a változást, ami tegnaptól mára történt. Aki ismerték, akik művészeti dolgokról beszéltek vele, főleg a tanítványai tudják, hogy liberális volt, hogy tisztelte a talentumot, hogy távol állt tőle a kisszerű, szkolasztikus elfogultság. Egész generációt nevelt a fametszésnek, s ebbe a nevelésbe, ebbe a munkába beleadta legjobb tudását, hevét és ambícióját. Része volt, nyoma és jelentékeny közrejátszása abban, hogy az iparművészet iskolája, amely az ő fiatalága idején rajta kívül alig számlált még néhány embert, pár lanterem volt, szerényen, sőt szűkösen élt, ebből a szegénységből és mellőzöttségből kivált a mai teljességű apparátussá. Agilis ember volt, dolgos ember, az iparművész-képzés ügyében mindig jelenlevő, ezt

a kérdést folyvást szívén viselő. Mindezen tulajdonságoknál fogva stílszerűen, túlzás és hízélgés nélkül illetett hozzá az a jelző, hogy kitűnő professzor. Ezen a ponton, az iparművész-képzés történetében a legjobb sorokat írhatni róla. Ezen a ponton oly érdemei vannak, amelyekre mindig hivatkozni fognak az iparművészeti iskola annalesei.”¹⁸

2. Doby Jenő tanszéke az Iparművészeti Iskolában

A reprodukciós mélynyomás nagy mestere, úgy, mint a fametszésé Morelli, Doby Jenő volt.¹⁹ Doby 1884-ben tért haza Bécsből, amikor Trefort Ágoston az Iparművészeti Iskolán indított rézmetsző szakosztály tanárává nevezte ki.²⁰

A rézmetsző osztály előzményei a Képzőművészeti Társulat műlap kiadásával függnek össze. 1871-ben kötött szerződést a Társulat a Bécsben az évben művészi sokszorosítás céljából alakult, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst-tal, műlapjaik mélynyomású előállítására. A szerződés 1883 végén járt le, így a Képzőművészeti Társulat vezetősége elérkezettnek látta az időt, hogy itthoni nyomdában, itthoni szakemberek által készíttessék ezentúl a műlapokat. 1883-ban a Képzőművészeti Társulat levelet intézett Keleti Gusztávhoz, a Mintarajztanoda igazgatójához, amelyben javasolták egy „rézmetszési tanszék” felállítását. Elképzelhető, hogy ehhez mintát találtak William Unger 1881-ben indított rézkarcoló iskolájában, amely Bécsben az ottani Iparművészeti Iskolában (Kunstgewerbeschule des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie) működött. A Képzőművészeti Társulat okfejtésének lényege az volt, hogy a rézmetszetes reprodukciók alapvető fontosságúak a nemzeti művészet terjesztésében, ilyenek magyarországi kivitelezésére azonban megfelelő szakemberek és műhely hiányában nincsen mód. Sajátos érvelésükben a nemzeti művészet reprodukáló eszközeül a nemzeti rézmetszést tartanák kívánatosnak, mivel „a magyar mű reprodukciójának csak magyar kéz és szellem kölcsönözhet zamatot”.²¹ A javaslatból az is kiviláglik, hogy elsősorban a Képzőművészeti Társulat műlapjainak sokszorosítása lett volna az elképzelt rézmetsző műhely feladata. A feladatra kiszemelt Doby Jenő személye, aki Bécsben nagy tapasztalatra tett szert festmények rézmetszetű reprodukciójában, és maga is dolgozott a Gesellschaft számára, jelentette a minőség garanciáját, és egyben bizonyos kontinuitást is fenntartott az addigi gyakorlattal.

A Képzőművészeti Társulat eme javaslattevőjére (Lipkay Kornél igazgató és Barabás Miklós igazgatósági tag írták alá a beadványt) 1883-ban az akkor már ismeretes fotómechanikai eljárások nem kínáltak alternatívát a sokszorosításban. Mint írták: „bármily tökélyre vitték mostanig a fénykép fénynyomat és fénymetszetek általi műsokszorosítást, azért a tisztán gépies eljárás nem pótolhatja azon önálló és művészi szerepet, mely egy festménynek sikeres reprodukciójához szükséges.”²² Ebben továbbra is azonos állásponton voltak Pasteiner Gyulával, aki 1878-ban, az Országos Képtár albuma kapcsán kifejtett nézeteiben ugyanezt hangoztatta.²³

A következő évben, 1884-ben indult el az Iparművészeti Iskolán Doby Jenő vezetésével a rézmetsző osztály. A Képzőművészeti Társulat azonban nem érte el célját, mivel 1894-ig megfelelő felszerelés hiányában az elkészült rézlapokat továbbra is Bécsbe kellett küldeni nyomásra.²⁴ És noha Doby és Pap Henrik készítették mélynyomású műlapokat, Morelli pedig fametszetűeket a Társulat számára, azokat 1892-től lényegében mégis felváltották a színes, fénynyomással sokszorosított lapok, amelyek Kádár Gábor párizsi műhelyében készültek.²⁵

Doby Jenő a rézmetszést és rézkarcolást egyaránt művelte, tanítványainak ezeket a sokszorosítási technikákat oktatta. Valószínűleg nem csak az Iparművészeti Iskola növendékei látogathatták óráit, hanem a Mintarajziskolából is fogadott érdeklődőket. Keleti Gusztáv az Mintarajziskola 1889–1890-es *Értesítőjében* szolt egy rézkarcoló tanfolyamról, kifejezetten festőnövendékek számára, „kik magukat (...) a sokszorosító művészet ezen ágában is gyakorolni óhajtják”.²⁶ A tanrendben 1889-től 1893-ig szerepelt ez a tanfolyam, a tanárok között azonban nem volt olyan, aki oktatóként számba jöhetett volna, így feltételezhetően Doby tanfolyamát

látogathatták a diákok. Dobynek a tanításban érvényesülő felfogásáról méltatója, Takács Zoltán 1907-ben így írt: „korának szellemi életére a pozitív tudományok művelése nyomta rá bélyegét. Annak hatásaként jelentkezett a 70-es és 80-as évek művészetében uralkodó naturalizmus is. A természetben látottak egyszerű közlése ma már túlhaladott álláspont, de mint iskolai elv megbecsülhetetlen. Doby Jenő józan felfogása és alapossága is alkalmas kiindulási pont gyanánt szolgálhat, a jövőben is, fiatal grafikusainknak.”²⁷

Doby Jenőnél tanult 1885–1889 között a később Berlinbe települt Strassgürtl Károly, valamint Chabada Béla (1894–1899 között), akinek egy reprodukív rézkarcát műmellékletben közölte a Magyar Iparművészet már emlegetett, az Iparművészeti Iskola növendékeinek kiállítását ismertető cikkéhez.²⁸ Chabada tanulmányai végeztével eredeti rézkarcokat kezdett készíteni. Chabada rendszeresen állított ki a Nemzeti Szalon grafikai kiállításain, és 1904-ben grafikai díjat is nyert.²⁹ Dobyhoz járt 1901-ben Székely Árpád, a későbbi elismert rézkárcoló is.³⁰

Doby Jenő halálakor, 1907-ben Takács Zoltán így foglalta össze Doby hatását a művészi grafika fejlődésében: „A sokszorosító művészetek fejlődését irányító felfogás még a mester hosszú pályafutása alatt ment át alapos változáson. Ennek következtében mondhatjuk, hogy különben is kis számú grafikusaink közt van olyan, ki a szó teljes értelmében iskolájához tartozik. A most uralkodó szellem már útjában áll annak, hogy valaki mindenben a Doby stílusához ragaszkodjék. A dekoratív felfogás, az elvont ábrázolási mód nagy ellentétei annak az iránynak, amelyen ő haladt. Érdemén azonban e körülmény nem kisebbíthet. Műveinek abszolút értéke túléli az ízlés változásait. Instruktív becslük megmarad minden időben.”³¹ Ismeretlen nekrológírója tovább is ment ennél, egyenesen azt állította, hogy nem csak a reprodukív grafika művelői tekintették mesterüknek, „de másfelől tőle vették leckéiket, azok is, az az újabb, fiatal rézkárcoló csoport, amely saját ideáit, ötleteit, Témáit közli velünk. Amelynél ez a grafikus műfaj túlmegy a sokszorosító szerepen s önálló játékbá kezd: külön problémák, szépségek kifejtésébe.”³²

3. Rauscher Lajos tanszéke a József-Műegyetemen

Rauscher Lajos mélynyomó tanfolyama az 1907-es tanévtől indult a Műegyetemen. Jelentőségét nehéz felmérni, mert szinte semmilyen forrás nem áll rendelkezésre az oktatás és a tanítványok tekintetében.³³ Mégis fontos megemlíteni, Rauscher személye miatt, aki a modern rézkárcolás eme első fejezetének fontos szereplője volt, és a művészi grafika elkötelezett híve.

Ludwig Rauscher (1845–1914)³⁴ 1845-ben Németországban, Stuttgartban született. Építészeti tanulmányok után érdeklődése egyre inkább az iparművészet, illetve az építészetben használatos ékítményes rajz felé fordult.³⁵ 1868-tól Münchenben tanult iparművészetet és festészetet. 1871-ben jött először Budapestre, itt élő mérnök bátyját meglátogatni, aki az építészetben ekkor Magyarországon elérhető karrier lehetőségével a letelepedésre biztatta. Rauscher Lechner Lajossal pályázott a főváros kiépítésének tervére kiírt pályázaton, amelyen első helyezést nyertek. 1873-ban nevezte ki Trefort Ágoston az Országos Mintarajztanoda és Rajztanárképezdébe az ékítményes és iparművészeti rajz rendkívüli tanárává. Rauscher itt Schulek Frigyeszt váltotta. Az ékítményes rajz valójában az ornamentikát jelentette, amelynek nagy szerepe volt mind az építészeti, mind az iparművészeti stúdiumok során.³⁶ Rauscher az építészetben alkalmazott ékítményes rajzoktatás szellemében készítette el 1875-ben a Mintarajztanoda homlokzati díszítményeit.

Rauscher 1880-ban ismerkedett meg Wilhelm Woernle (1849–1916) stuttgarti születésű, de Bécsben élő grafikussal, akit a Képzőművészeti Társulat Mészöly Géza *Balatoni halásztanya* című képeről rézkarc műlap készítésével bízott meg.³⁷ Rauscher így kapott kedvet a rézkárcoláshoz, amelynek elsajátítása nem volt egyszerű: „alkalmas eszközök híján nagy nehézségek közt jöttek létre első kísérletei. Mosolyogva szokta elmesélni, hogy a legelső lenyomat elkészítésénél körmeit kellett prés gyanánt igénybe venni.”³⁸

Az 1880-as évektől kezdett Rauscher mint iparművészeti tervező, akvarellfestő és illusztrátor dolgozni. Közreműködött az újonnan alapított Iparművészeti Iskola szervezeti szabályzatának és tananyagának kidolgozásában.³⁹ 1884-ben az Iparművészeti Múzeum ötvösmű kiállításának katalógusát illusztrálta akvarellekkel, valamint ő tervezte az Ybl emlékalbumot, és elkészítette a lapok dekoratív díszét, valamint az akvarelleket. Mint akvarellfestő, több nagy állami megbízást is kapott. Először 1885-ben egyedül, majd 1896-ban Mendlik Oszkár, Kummerle Pál és Edvi Illés Aladár segítségével megfestette Budapest nagy méretű akvarell látképét.

Az 1884-1885-ös tanévtől kezdve a királyi József-Műegyetem rajzi tanszékén a szabadkézi rajz nyilvános rendes tanárává nevezték ki. Ezt a pozíciót Rauscher haláláig, 1914-ig töltötte be. A rajzi tanszéken az alábbi órákat tartotta a „technikai szakok” keretében: szabadkézi rajz (éktiményű dombormű- és térbeli alakzatok után való rajzolás), éktimény- és tájképrajz (Az egyes stílykorszakok ismertetése, tekintettel a különböző anyagokra és kezelési módokra; továbbá a tájképrajzolás és festés gyakorlása, tekintettel az építési tervezések szükségleteire).⁴⁰ A következő, 1885-1886-os tanévben három különböző kurzusra bontotta a tananyagot: szabadkézi rajz, éktiményes stílytan, vízfestményi gyakorlatok.⁴¹ A Műegyetem évkönyve szerint az 1894-1895-ös tanévtől kezdve Rauscher segédtanára Székely Árpád lett, aki az 1906-1907-es tanévtől kezdve adjunktusként dolgozott.⁴²

Székely Árpád (1861-1914)⁴³ Székely Bertalan fia volt, aki, mint Rauscher Lajos is, festészeti és iparművészeti stúdiumok után fordult a rézkarc felé. 1901-ben Doby Jenőtől tanulta a rézkarcolás alapfogásait, első rézkarc lapjai is ebből az évből valók. Igazi mestere azonban Rauscher Lajos volt, akinek már a Mintarajziskolában is tanítványa volt (1879-1885 között járt oda Székely először, rajztanári képzésre). A rajzi tanszéken tehát egymás mellett dolgozott Rauscher Lajos és Székely Árpád, akik az eredeti grafika legkorábbi magyarországi művelői közé tartoztak. E két művész pályája abban is hasonló, hogy a festészettől az iparművészetben át jutottak el a rézkarcig. Rauschert az 1890-es évektől kezdve tanári működésén kívül szinte már csak a grafika foglalkoztatta, Székely Árpádnak pedig a grafika hozta meg az igazi művészi elismerést. Rauscher, a rézkarc elismert mestere lett 1908-tól a Magyar Grafikusok Egyesületének elnöke, Székely, maga is alapító tag, rézkarművészetét pedig a kortársak szintén nagyra becsülték, munkáit, amelyekkel a külföldi grafikai bemutatókon is szerepelt, Olgyai is méltatta.⁴⁴ Mindkét grafikus elhivatott pedagógus volt, tevékeny tagjai a Magyar Rajztanárok és Rajztanítók Országos Egyesületének (Rauscher 1897-1907-ig az Egyesület elnöke volt), és annak lapjának, a *Rajzoktatásnak* rendszeres szerzői. Rauschert a mélynyomás technikája is foglalkoztatta, az akvatintának, a foltmaratásnak egy új technikájával, a pozitív maratással kísérletezett nagyjából 1901 óta.⁴⁵ Technikai újításában segítségére volt Wharta Vince kémikus, a Műegyetem volt rektora. Az eljárás révén egyszerűen lehetővé vált a festői tónusok közvetlen visszaadása és maradéktalan akvarellhatás elérése, másrészt szemben az addigi tónusfokozatonkénti külön maratási fázisokkal, a kész lap egyetlen nyomással volt létrehozható. Rauscher találmányának pontos mibenlétét a legnagyobb titok övezte. A tárlatokon azonban kiállította új eljárásával készített lapjait, és kortársai, kollégái tudták, hogy elméleti művön dolgozik amelyben ismerteti találmányát.⁴⁶ A publikálásra Rauscher életében végül nem került sor. Találmánya előbb németül jelent meg 1933-ban, majd 1938-ban magyarul is kiadták.⁴⁷

A Mintarajziskola 1906 tavaszán kiadott *Értesítőjében*, Olgyai szaktanfolyamának indulása előtt Várdai Szilárd utalt Rauscher tevékenységére „egy akciózt, [[...]] grafikai művészetünknek egy kiváló buzgó képviselője Rauscher Lajos festőművész-építész, intézetünknek sok éven át volt tanára, jelenleg pedig a Magyar Királyi József Műegyetem művészeti rajz- és festés szaktanára, a Magyar Grafikai Egyesület alelnöke indított meg újabban építész tanítványai körében s mely meglepő frissességű fejlődés képességének adja jelét.”⁴⁸ A Műegyetem évkönyvébe hivatalos tananyagként azonban csak az 1907-1908-as tanévtől kezdve szerepelt a tanfolyam, harmad- és negyedéves hallgatók számára grafikai sokszorosító gyakorlatok címmel.⁴⁹ Rauscher legvalószínűbben az 1905-1906-os tanévben kezdhetett a mélynyomás oktatását, ezt támasztja alá a

Rajzoktatás című lap beszámolója a Műegyetem hallgatóinak 1906-ban rendezett kiállításáról, ahol bemutatták Rauscher sokszorosító tanfolyamának eredményét „egy igen szembeötlő sorozatban”, bár a cikk szerzője megjegyezte, hogy igen kevés az érdeklődő hallgató, talán azért, mert a tanfolyam „önkéntes” volt. Ez a megjegyzés is azt támasztja alá, hogy az valóban nem volt része még a hivatalos képzésnek.⁵⁰

Sajnos a tanfolyamról, vagy gyakorlati óráról nem maradt fenn leírás, ahogy eredményéről sem számoltak be a Műegyetem évkönyvében, és az azt látogató növendékek nevei sem ismertek. A két tanár, Rauscher és Székely Árpád rézkarcoló munkássága az egyetlen kiindulási alap a rekonstrukció számára. Mindketten finom tájképeket, falusi, városi részleteket marattak részbe. Rauscher az 1880-as évektől kezdve rendszeresen készített budapesti részleteket ábrázoló rézkarcokat, valamint utazásai során (Selmezbánya, Körmezbánya, Besztercebánya, Velence, Chioggia, stb.) festett akvarelljeit is gyakorta ültette át rézlapra. Feltételezhetjük, hogy Rauscher tanítványainak az építészeti részletek és tájképek karcolását tanította és azokat a technikákat, amelyekben járatos volt, rézkarcot, vernis-mou-t és akvatintát. Kísérleteit nyilvánvalóan nem osztotta meg a hallgatókkal, az saját elfoglaltsága maradt. Nem tudjuk, Székely Árpád milyen részt vállalt az oktatásban, mert a tanmenetben neve egyetlen konkrét stúdiumnál sem szerepelt,⁵¹ de rézkarcoló gyakorlatánál fogva feltételezhető, hogy a rézkarc oktatásában ő is szerepet kapott.

A növendékek esetében is csak feltételezésekkel élhetünk, mivel az 1906-os kiállításon szereplők nevei nem ismertek. Nem kizárt azonban, hogy az éppen 1906-ban végzett Fiatalok néven ismert építészcsoporthoz tartoztak (Kozma Lajos, Jánszky Béla, Mende Valér, Tátray Béla) talán éltek a lehetőséggel és tanultak Rauschernél mélynyomást. Kozma 1908-tól grafikusként is dolgozott a Műegyetem elvégzése után, 1908-tól Olgyai szaktanfolyamát is látogatta, ahonnan több linóleummetszetű lapja maradt fenn. 1908-ban a *Rajzoktatás* ismét beszámolt a Műegyetem hallgatóinak kiállításáról. A cikk szerzője a tárlaton bemutatott grafikai sokszorosítási gyakorlatok mellett megemlíttette az évente, a hallgatók szerkesztésében megjelent farsangi albumot, a *Megfagyott muzsikust* is.⁵² A Fiatalok tanulmányainak utolsó évében, 1906-ban kiadott *Megfagyott muzsikust* éppen ők, Jánszky Béla, Kozma Lajos és Tátray Lajos szerkesztették. A kis füzetben, melynek címlapját Kozma Lajos rajzolta, Rauscherről is közöltek karikatúrát (Jánszky Béla rajzolta), és egy kedves gúnyverset.⁵³ Úgy vélem, ez, valamint a Fiatalok művészi épületrajzai, amelyet építészgrafikaként nevezett el a szakirodalom, alátámasztja azt a feltételezésemet, hogy ők látogatták Rauscher induló sokszorosító tanfolyamát.⁵⁴

Rauscher és Székely egy évben, sőt egy hónapban, 1914 májusában haltak meg. A rajzi tanszék grafikai sokszorosító gyakorlata ezzel egycsapásra megszűnt. A háború kitörése miatt még a Műegyetem elhunyt professzorainak szentelt szokásos emlékbeszédet is csak az 1918-1919-es tanév megnyitásokon tartották meg.⁵⁵ Rauscher halála után Felvinczi Takács Zoltán így írt: „életének legharmonikusabb napjait grafikai műtermében töltötte, a műegyetem legfelsőbb emeletének egyik modern berendezésű tágas helyiségében”.⁵⁶

Rauscher tanszékének azonban a művészi grafika megszületése szempontjából nem volt igazán jelentősége. Ő maga a rézkarcolás különféle eljárásainak hódolója volt, aki nyilván a lassan formálódó Magyar Grafikusok Egyesületének egyik szervezőjeként is kötelességének érezte, hogy az érdeklődőket bevezesse ebbe az általa annyira kedvelt technikába. Rauscher és Székely Árpád inkább egy kis rézkarcoló „műhelyt” alkottak ketten a Műegyetemen. Beron Gyula, Olgyai egyik legtehetségesebb tanítványának szavaival: „A magyar rézkarcról akkor még nem lehetett beszélni. Kevés képviselőjének, mint Székely Árpád vagy Rauscher Lajos műegytemi tanárnak munkái inkább saját szeretetüket elégítették ki a műfaj iránt, mint a műértő közönség igényeit. Ilyen közönség a rézkarc számára, néhány külföldet járt emberen kívül nem igen volt. A főiskolán a

grafikai tanszék megszervezésével és Olgyai Viktor kinevezésével kezdődött a magyar rézkarcolás élete.⁵⁷

4. Olgyai Viktor grafikai szaktanfolyama⁵⁸

A művészi sokszorosított grafika oktatása 1906-tól a Mintarajziskola grafikai szaktanfolyamán indult meg, Olgyai Viktor vezetésével.⁵⁹ Feltűnően későn, ha elgondolkozunk azon, hogy már 1898 óta szerveztek kiállításokat, a szakírók értekeztek a grafikáról, és folyamatosan napirenden volt egy grafikai egyesület megalakulása. Érthetetlennek tűnik, miért került sor viszonylag sokára az oktatás megszervezésére. Keleti Gusztáv igazgatósága alatt nyilván nem gondolt rá, a sokszorosítást megoldottnak tartotta az Iparművészeti Iskola két szakosztályával. 1902-ben, Keleti halála után Székely Bertalan lett előbb ideiglenes, majd kinevezett igazgató (1903), ám az ő igazgatósága alatt sem került napirendre ez a kérdés. A változást valószínűleg Szinyei Merse Pál 1905. decemberi művészeti igazgatóvá való kinevezése hozta meg. Az 1904 óta zajló közjogi válság, ami a művészi grafika sorsára is hatással volt⁶⁰, 1906. áprilisában véget ért. A minisztérium elégséges működése bizonyára előfeltétele volt egy ilyen jellegű tanterv módosításnak, hiszen a grafikai szaktanfolyamot miniszteri rendelettel alapították, és minisztériumi keretből biztosították a forrásokat. Feltehetően e két tényezőnek volt köszönhető, hogy Várdai Szilárd az 1905–1906-os tanévet lezáró Értesítőben beharangozhatta a tanfolyam következő tanévtől való beindítását.

Olgyai a bécsi Akadémián tanult festészetet, emellett 1890–1891-ben William Unger⁶¹ tanítványa volt, ekkor fordult figyelme a sokszorosított grafika felé. Mestere a reproductív grafikát művelte. Olgyai mestere gyakorlata ellenére már hamar „önállósította” magát és eredeti rézkarcokkal állt elő, ezek közül az elsőt, a *Csendes éjt* 1892-ben állította ki a Műcsarnokban. Nem kizárt, hogy Ungerrel való kapcsolata is szerepet játszott abban, hogy Olgyaira felfigyeltek Magyarországon is. 1897-ben *Tél* címmel 10 lapos albumot adott ki, majd az ezzel nyert ösztöndíjból Párizsba utazott. 1898-ban Münchenben telepedett le, ahol 1906-ig élt, és ahonnan a grafikai szaktanfolyam vezetése miatt jött haza.

Nem szakadt meg azonban kapcsolata a magyar művészeti élettel: 1902-től rendszeres müncheni tudósítója volt a *Művészetnek*, és kiállított a Műcsarnok és a Nemzeti Szalon kiállításain. Kammerer Ernő, a Szépművészeti Múzeum igazgatója sürgetésére bízta meg 1906-ban a budapesti Mintarajziskola és Rajztanárképzőn létesítendő grafikai szaktanfolyam megszervezésével és vezetésével.⁶²

A szaktanfolyam elindulásakor Várdai Szilárd, a Mintarajziskola könyvtárának vezetője, az iskola igazgató-helyettese, az évente kiadott *Értesítők* szerkesztője több szempont miatt is indokolttnak tartotta a grafika oktatását. „A grafika nemcsak önmagáért való művelése szempontjából hasznos és üdvös, hanem mint a formaérzéknek s főleg a finom, korrekt rajznak hathatós fejlesztésére szolgáló egyik legalkalmasabb segítő eszköz is egyúttal óvórendszabály az egyoldalú – jelenleg nagyon divatos – csak színhatásra való törekvés ellen. A grafikus eljárássok elsajátításának nemcsak a művésznövendékek, hanem leendő rajztanárok is nagy hasznát fogják venni, kiknek segítségével a grafikának a vidékre való kiterjesztése is biztosítható lesz. Meg vagyok győződve, hogy növendékeinknek, egyrészt azon ideális törekvés és nemes inger következtében, melyet a művészi alkotás vágya nyújt, másrészt pedig azért, mert ezen szakba vágó munkálkodásuk által megélhetésükhöz újabb kereseti forrás fakadna, örömmel fogják megragadni az alkalmat arra nézve, hogy a sokszorosító eljárásokat elsajátíthassák és pedig a siker biztos kilátásával, a mire garanciát nyújt az, hogy növendékeink sokoldalú alapos szakképzést nyernek, máris ügyes rajzoló s ennél fogva a kezdet nehézségein túl vannak s így csak a speciális technikai eljárást kell elsajátítaniuk.”⁶³ Várdai ezek szerint a grafikát a növendékek „helyes” művészeti irányokba való terelésében is fontosnak találta, ugyanakkor nem feledkezett meg gyakorlati hasznáról, hogy tudniillik könnyű terjeszteni, és nem mellékesen, megélhetést is biztosíthat a végzett hallgatóknak. Ami az Iparművészeti Iskola illetve a Műgyetem keretein belül működő sokszorosító műhelyeket illeti, Várdai nem tartotta őket konkurenciának az induló szaktanfolyammal szemben. Az

Iparművészeti Iskola sokszorosító műhelyeivel kapcsolatban sommásan kijelentette, hogy: „Tudvalevő dolog, hogy az iparművészeti értelemben vett reprodukív-grafika, melynek létét régóta veszélyeztetik a rohamosan tökéletesedő mechanikus sokszorosító eljárások, a külföldön már másfél évtized előtt átengedte helyét az önálló eredeti grafikanak és nagyobbbrészt ez eszmétisztulásnak és következetes keresztyvitelének köszönhető ott a jelen virágzás”. Várdai azt is fontosnak tartotta leszögezni, hogy „a grafika művelése, [...] eddig hivatalosan az iparművészet keretébe [volt] kapcsolva, holott a legjobb értelemben képzőművészeti eszme s csak a képzőművészettel kapcsolatban életképes...”⁶⁴ Rauscher Lajosnak a Műgyetemen indított tanfolyamával kapcsolatban ugyan elismerően nyilatkozott, ám végkövetkeztetése ez volt: „Azonban úgy, mint külföldön a képzőművészeti akadémiák – úgy nálunk egyetlen helye a grafikai tanszéknek az Országos Magyar Királyi Mintarajziskola, hazánk egyetlen Képzőművészeti Főiskolája.”⁶⁵

A grafikai szaktanfolyamot miniszteri rendelettel alapították, az oktatás tárgyát a „rézkarcz, aqua- és mezzotinta, algráfia, körrajz, chromolitográfia stb. sokszorosító eljárások”⁶⁶ képezték, tehát a mélynyomás és síknyomás bizonyos válfajai, míg a magasnyomásai nem. A grafikai szaktanfolyamnak már az első éve átütő siker hozott. Mint választható „fakultatív” (kiegészítő⁶⁷) tanfolyam állt a növendékek rendelkezésére, sőt beiratkozási kötelezettség nélkül is lehetett látogatni. A tanfolyam első évéről szóló beszámolók szerint rajztanárok, tanítónők, művész-növendékek, továbbképzők, volt intézeti növendékek, sőt intézeti tanárok is jártak a kurzusra,⁶⁸ és „dacára annak, hogy ez a tanulmány az intézet növendékeire nem kötelező, közülük mégis igen nagy számban (összesen hatvanhatan) jelentkeztek a grafikai tanfolyam látogatására, de jelentkezett ezeken kívül több gyakorló művész is”.⁶⁹ Az első év termését 1906 húsvétján a Mintarajziskola épületében rendezett hagyományos iskolai tárlaton mutatták be, „alig félszázad eredménye gyanánt külön termet töltött meg a grafika munkái legjavával: több mint félszáz műlappal. Ezek túlnyomó része a mélynyomásnak: a rézkarcznak és válfajainak, az aquatintának, vernis-mounak, mezzotintának s ezek kombinációjának technikáit képviselő, a többi a síknyomást: az egyszínű és több színű körrajzot, valamint a monotípiát...”⁷⁰

A tanfolyam átütő sikere arra utal, hogy az valójában egy „piaci rést” töltött be. A fiatal művésznemzedék, de az idősebbek gondolkodásába is beépült ekkorra az eredeti grafika fogalma és ismertté váltak művészi lehetőségei. Olgyai kiadott egy tankönyvként használható kis füzetet is az 1906–1907-es Értesítő mellékleteként, amely a grafikai technikákat ismertette.⁷¹

A tanfolyam sikere vezetett a kedvezőtlen körülmények megoldásához is. 1906 őszén mindössze egy teremben, szerény tárgyi felszereltséggel indult meg a képzés. Kezdetben Rauscher Lajos saját kéziséjét kellett használniuk a lapok előállítására, mivel az osztály mély-sajtója csak később érkezett meg.⁷² A tárgyi eszközök hiányosságánál is nagyobb baj volt, hogy a helyiség szűkös volta miatt bizonyos maratási eljárásokat eleve nem tudtak alkalmazni, mivel azok olyan kémiai folyamatokkal jártak volna, amelyek veszélyeztetnék volna a növendékek egészségét.

A tanfolyam második évétől ez a helyzet megoldódott. A helyhiányt miniszteri rendelettel oldották meg, az intézmény bizonyos osztályait a II. festészeti mesteriskola helyiségeibe költöztették és így a grafikai tanfolyam több termet nyert. Ezek a termek, mint Olgyai megjegyezte, „sorsszerűen” éppen azok voltak, amelyekben egykor Morelli Gusztáv kezdte meg a fametszés oktatását.⁷³ Az új rendelkezés értelmében külön jó világítású munkaterem, szellőztethető edzőkamra (azaz a maratáshoz használt helyiség), külön helyiség a sajtók számára, valamint egy fényképek előhívására való sötétkamra állt a tanfolyamon rendelkezésre.

A körülmények javulása tette lehetővé azt is, hogy a második, 1907–1908-as tanévtől kezdve a tanfolyam anyagát Olgyai a magasnyomás bizonyos válfajaiával bővítette. Ezt Várdai már az előző évi *Értesítő*ben jelezte: „a jövő tanév anyagába felvesszük a magasnyomás eljárásait: a czink-magasedzést s mint új technikát, a linóleum-metszést.”⁷⁴ A magasnyomású eljárások kiválasztása problematikusnak tűnhet, hiszen éppen a fametszés, a magasnyomás eredeti és legerteljesebb formája nem szerepelt Olgyai tanmenetében. Az okok közül kizárhatjuk azt, hogy

Olgyai éppen a fametszés technikáját nem ismerte volna.⁷⁵ Talán éppen a művészi grafika művelésének igénye miatt nem választotta Olgyai a fametszést, hiszen akkor a harántmetszés helyett a lapmetszést kellett volna taníttatnia, miközben Morelli Gusztáv az Iparművészeti Iskolában még mindig, a harántmetszet technikáját oktatta. Nem kizárt, hogy valamiféle tapintat is vezette Olgyait, amikor a lapmetszet helyett az új technikát, a linóleummetszést választotta. Ugyanakkor a linóleummetszés – amely szintén magasnyomású eljárás – technikája megegyezik a fametszével, csak a dúc anyaga nem fa, hanem linóleum, ami jóval olcsóbb, puhasága révén pedig könnyebb is megmunkálni, igaz, éppen ezért, némileg más művészi hatásokat lehet vele elérni, mint a fametszettel. Olgyait kifejezetten foglalkoztatták a linóleum művészi felhasználásának lehetőségei, amelynek végül a feltalálását is az ő nevéhez kötötték a magyar szakírók. Valójában magát az eljárást nem Olgyai találta fel, mint ahogy azt a híradások sugallják, hanem egy Philipp Wilhelm nevű grafikus.⁷⁶ Ennek a különös és a korszakban Európában egyáltalán nem szokványos fordulatnak köszönhetően Magyarországon a harántmetszetet általánosságban véve nem a lapmetszet, hanem a linóleummetszet váltotta fel.⁷⁷

A grafikai szaktanfolyam második évének másik új technikája a „cink-magasedzés”, a cinkográfia, azaz a klisé, vagy Varga Nándor Lajos szavával „műdúc”.⁷⁸ Noha ezt a technikát a fotómechanikus eljárások és nyomdai sokszorosítás körébe szokták sorolni, elgondolkodtató hangsúlyos jelenléte egy kifejezetten művészi grafikára szakosodott tanfolyam anyagában, ami arra utal, hogy a cinkográfia a könyvnyomdai sokszorosítás nemes technikájának számított. Erre utal az a tény is, hogy a fiatal grafikusok nagy feltűnést keltő, bibliofil albumait legtöbbször ezzel a technikával sokszorosították.⁷⁹

A vizsgált korszakban más jelentős változtatás nem történt a grafikai oktatásban. Nem sikerült beemelni a tanmenetbe az algráfia oktatását, mivel ahhoz speciális nyomtatóeszközök szükségesek, és ilyenekkel nyomdák nem rendelkeztek, a Mintarajziskolában pedig nem volt erre alkalmas kézsajtó.⁸⁰ 1910-től „külön tanulmányok” között szerepelt a tanfolyam a tanrendben, és Várdai Szilárd kitért arra is, hogy reggel 8 órától este 7-ig nyitva állt az érdeklődők előtt a grafikai osztály.⁸¹

Mivel Olgyai tanfolyamára nem kellett külön beiratkozni, a tanítványok körének megállapításában két forrásra támaszkodhatunk. Egyrészt a Képzőművészeti Egyetem könyvtárában őrzött hallgatói anyakönyvek vizsgálatára, amelyek tartalmazták a növendéket által végzett stúdiumokat, másrészt az Egyetem archiv grafikai gyűjteményének anyagára. Olgyai a nála készült lapok jó részét ugyanis begyűjtötte a grafikai szaktanfolyam számára, amelyek dekorációként, illetve mintalapként szolgálhattak. Ezekből a lapokból alakult ki az a kollekció, amely a Képzőművészeti Egyetem jelenlegi grafikai gyűjteményének alapját képezte.⁸² A gyűjteményben szereplő lapokból kiindulva a legegyszerűbb összeállítani Olgyai gyakorló tanítványainak körét. Ebből a kollekcióból kiderül az is, hogy Olgyai valóban szívesen látott gyakorló művészeket is (Conrad Gyula, Augustin Mariska, stb.). Olgyai tanítványai közül csak néhányat említek, a teljesség igénye nélkül: Angyal Géza, Balázs Vera, Conrad Gyula, Edvi Illés Jenő, Erdőssy Béla, Garzó Berthold, Gyenes Lajos, Kozma Lajos, Kőváry Szilárd, Krón Jenő, Márton Ferenc, Prihoda István, Raáb Ervin, Székely Andor, Tichy Gyula és Kálmán, Tipary Dezső, Vida Árpád, Zádor István, Zichy István.

Olgyairól a méltatói két dolgot tartottak fontosnak leszögezni: hogy az ő nevéhez köthető a modern művészi grafika megszületése Magyarországon, illetve, hogy az egyik legnagyobb hatású művész-pedagógus volt a művészkutatás terén. A modern művészi grafika szervezeteinek működtetése, kiállításainak szervezése, sőt az állami vásárlások egy része is elválaszthatatlanok Olgyai tanári működésétől. Olgyai a tanfolyam elindulásának pillanatától egyengette tanítványai karrierjét. A *grafikai technikák* címmel 1907-ben kiadott kis füzetének szemléltető képeit többségében tanítványai lapjai közül válogatta.⁸³ Az 1906-os, első mintarajziskolai kiállításról 10 lapot megvásárolt a Szépművészeti Múzeum grafikai gyűjteménye.⁸⁴ Térey és később Meller Simon vásárlásai Olgyai munkájának elismerését jelentették és a növendékek bátorítását is célozták. A

Szépművészeti Múzeum grafikai gyűjteményével igen jó viszonyt ápolott Olgyai, azt is kieszközölte tanítványai számára, hogy a múzeumban tanulmányozhassák a nagy európai művészek eredeti lapjait. Kiállításokon szerepeltette munkáikat, így a közönség már nagyon hamar a legnagyobb kortárs angol, német, francia grafikusok munkái mellett láthatták fiatal magyar kollégáik műveit. A Szépművészeti Múzeum vezetőin kívül magángyűjtőkkel is összehozta növendékeit, pl. Majovszky Pállal és Rados Ernővel.

Olgyai 1906-tól haláláig, 1929-ig, fiatal grafikusok generációit oktatta. Az első világháború után újjászervezte a grafikai tanszéket, és egy új, „rézkarcoló nemzedéket” nevelt ki. Lyka Károly 1929-ben, Olgyai halálakor a következőképpen fogalmazott: „Ő volt a motor, amely lendületet erőre serkentette grafikánkat. S egyben ő volt ennek a művészetnek kitűnő tanára, egész grafikusnemzedék nevelője. [...] Hogy ma grafikánk európai értékű s az egész világon becsült, azt ennek a kettős munkálkodásának köszönjük.”⁸⁵

Olgyai működésének szép, bár kissé félrevezető sommázatát adja Elek Artúr *Az újabb magyar grafikai művészet* című cikkében: „Itthon nem a legkedvezőbb körülmények fogadták. Nemcsak a közönség, – művészeink is csekély érdeklődést mutattak a grafika iránt. Festőink általában idegenkedtek a vele járó >pepecselő< munkától, s akik közülök megpróbálkoztak vele, azok is hamar elfordultak tőle az első kísérletek után. A kor iránya, az akkor már mentül teljesebb festői előadásra törekvő naturalizmus, idegenkedett mindentől, ami rajzos jellegű volt s különösen a vonalas előadású ábrázolástól. Olgyai arra a keserű tapasztalatra jutott, hogy tanítványai közül éppen a tehetségesebbek igyekeznek sietve elfelejtetni a tanultakat és áttérni a kevésbé fárasztó és gazdaságos festésre. [...] De Olgyai hitét és lelkesedését nem törték meg az első csalódások. Lankadatlanul dolgozott a hitetlenek és közömbösök meggyőzésén. Tüzes lelke és fantasztikus lénye vele egykorú, sőt nála idősebb művésztársai közül is nem egyet a műtermébe vonzott. A grafikai eljárások mesterségi részében való nagy tudása hamar ismert lett s tájékoztatásért, útbaigazításért egyre többen fordultak hozzá. [...] Szenvedélyes temperamentuma kitörő örömmel fogadott minden jelentkezőt. Tudását kész örömmel tovább adta annak, aki hozzá fordult. Műterme ilyenformán fokenként valóságos keltető helyévé lett grafikai művészetünknek.”⁸⁶ Elek Artúr keserű szavai nem teljesen feleltek meg a valóságnak, mint ez a grafikai szaktanfolyam tevékenységének, történetének, eredményeinek ismertetéséből kiviláglik. Elek itt saját korának rendkívüli grafikai „boom”-jából visszatekintve, Olgyai 1920-as évekbeli tanítványainak, a rézkarcoló nemzedék hatalmas grafikai munkásságának ismeretében nyilatkozott lekicsinylően a megelőző korszakról. Pedig ez az első, „úttörő” szakasza a magyar művészi grafikanak nélkülözhetetlen volt a következő generációk szempontjából is.

5. Az alkalmazott grafika oktatása az Iparművészeti Iskolában: Helbing Ferenc grafikai tanszéke

Olgyai tanfolyamán születtek ugyan a tervező (alkalmazott) grafika körébe tartozó művek,⁸⁷ a fő hangsúly azonban a művészi grafika oktatására esett. A tervező grafika oktatása továbbra is megoldatlan volt, pedig a növekvő kereskedelmi igények indokolták megszervezését. Czákó Elemér az 1909-es műcsarnokbeli grafikai kiállítás kapcsán az alkalmazott grafika oktatásának helyét az Iparművészeti Iskolán jelölte ki. Mint a nyomdászat és azzal összefüggő kereskedelmi nyomtatványok elismert szakértője, leszögezte: „a mi grafikai szempontunk élennebb ápolása az iparművészeti iskolában felállítandó dekoratív grafikai szakosztály kötelessége lesz [...] az új szakosztály gerince nem is lehet más, mint a litográfia és a tipográfia.”⁸⁸ Az egy évvel később, 1910-ben megvalósult grafikai szakosztály vezetője Czákó lett, aki már régóta részt vett az elméleti iparművészeti, kézműves és nyomdászati oktatásban. Az Iparművészeti Iskola grafikai szakosztályának előzményei a nyomdász-litográfus oktatásig nyúlnak vissza.

A nyomdászok a nyomdáiban, gyakorlatban tanulták a körrajzolást. A jó rajzkészségű fiatalok a különböző előzetes munkafázisok megismerése után lehettek körrajzolósegédek, majd mestereik terveit másolatgva annyi rajzi tudást megszereztek, hogy reklámat vagy kromolitográfiát át tudjanak vinni a köré. A XX. század első évtizedében, a tipográfia és az üzleti grafika fellendülése miatt a rajztudás fejlesztése és a szakmai továbbképzés rendkívül fontossá vált.

Az 1886-ban alakult Székesfővárosi Községi Iparrajziskola⁸⁹ célja a művészi iparral foglalkozók rajzi továbbképzése, a művészi kézműipar fejlesztése volt. Nem a művészek látogatták, hanem kifejezetten a művészi jellegű iparban dolgozó szakmunkások számára alakult esti és vasárnap délelőtti tanfolyammal. Kőművesek, ácsok, asztalosok, díszbádogosok, műlakatosok, aranyművesek, kárpitosok, ipari festők, sokszorosítók stb.⁹⁰ jártak ide. A tehetségebb növendékek az Iparrajziskola elvégzése után tovább tanulhattak az Iparművészeti Iskolában, mint Helbing Ferenc, vagy a Mintarajziskolában, miként Földes Imre. Az Iparrajziskolában a hallgatók előkészítő, szakrajzolósi és mintázási képzést kaptak. Az oktatás igen magas színvonalú volt, a tanárok között a századforduló jelentős iparművészei szerepeltek. A rajzot Csízik Gyula és Vesztróczy Manó (1902-től 1937-ig), a körrajzolást Helbing Ferenc (1906-tól 1910-ig) oktatták, de tanított Horti Pál, Undi Mariska, Koós Károly, Lechner Gyula stb. 1903-tól művészettörténetet is oktattak, tanára 1911-ig Lyka Károly volt. A könyvművészeket tömörítő Senefelder Egyelet litográfusok számára 1904-ben festészeti tanfolyamot indított Harsány Lajos rajztanár vezetésével, ahol rajz, festés, ornamentika, csendélet és figurális rajz mellett „modern plakát” tervezést lehetett tanulni.⁹¹ 1905 októberében a *Lithographia* arról adott hírt, hogy a szakrajztanfolyamon Feld (Földes) Imre és Helbing Ferenc tanítanak.⁹² Az Iparrajziskolában 1906-ban állítottak fel gyakorlati műhelyt könyv- és könyvműdászok számára, teljes nyomdai felszereléssel és rajzeszközökkel, a rajztanár Vesztróczy Manó, a szakoktató itt is Helbing Ferenc volt.⁹³ Helbing Ferenc a *Lithographia* hasábjain azzal indokolta a gyakorlati műhely felállításának szükségességét, hogy a litográfusok oktatása még mindig nem megoldott, nincsenek iskolák, ahol a nyomdászok, körrajzolók elsajátíthatnák a szakmát, a könyvműdászok pedig nem fejlődnek, mert egyre csak kopíroznak és nincs alkalmuk rajzolni.⁹⁴

A Könyvnyomdászok Szakköre 1901 őszén szervezte meg első, egyéves szaktanfolyamát nyomdászok számára, amelyet 1902-ben és 1903-ban is meghirdettek. 1904-ben három éves tanfolyamot indítottak, és a gyakorlati oktatáshoz kísérleti nyomdát rendeztek be. A tanfolyam célja, mint azt 1906-ban megfogalmazták: „a grafikai sokszorosításban iparágakkal foglalkozó munkások szaktudásának fejlesztése és ízlésük művészi irányba terelése”.⁹⁵ A sokszorosító művészeteket Novák László oktatta, az iparművészet fogalmáról Czákó Elemér tartott előadást.

Az Iparművészeti Iskolában a művészek nappali képzése mellett 1899-től esti tanfolyamokat szerveztek a „művészi iparosok” számára.⁹⁶ 1900 őszétől újraszervezték a tanfolyamot, immár az Iskola felügyelete alatt. A tanfolyamot litográfusok, bútorasztalosok, szobafestők, üvegfestők, kő- és fafaragók, díszítőszobrászok, ércöntők, aranyművesek, stb. egysszóval olyan iparosok látogatták, „akiknek foglalkozása bizonyos művészi képességeket tételez fel”.⁹⁷ A hallgatók rajzolni tanultak, és a szakmájukban gyakorolták magukat. A nyomdászoktatásban tevékenyen részt vevő Czákó Elemér 1908-ban a *Magyar Iparművészet* hasábjain *Nyomdászunk jövője* című cikkével⁹⁸ egy hosszú vitát indított el. Cikkében kifogásolta a Könyvnyomdászok Szakköre által fenntartott, Barta Ernő vezette rajztanfolyam tanmenetét, és a nyomdászoktatás reformjáért kiáltott. Czákó szerint a nyomdászok a „művészieskedés” hibájába estek. A Szakkör tanfolyamain „könyvnyomtatóból grafikus művészeket”⁹⁹ szeretnének nevelni ahelyett, hogy szakmájukon belül maradván, mesterségként, ám művészi ízléssel terveznék munkáikat. A nyomdászok között nagy felzúdulást váltott ki ez a megállapítás, voltak, akik egyetértettek, voltak, akik tiltakoztak, mindenesetre Czákó cikke felhívta a figyelmet a nyomdászoktatás megoldatlanságára. A vitának gyakorlati eredménye lett, a Szakkör vezetősége megbízta Czákó Elemért, hogy létesítsen egy új tanfolyamot. Még abban az évben, 1908-ban felállították a Nyomdászati Tanműhelyt, amely az Iparművészeti Iskolában, az Iskola esti tanfolyamaként működött. A Tanműhelyt Czákó Elemér vezette, a szakoktatók Helbing

Ferenc és Muhits Sándor grafikus művészek és Györgyi Dénes építész voltak,¹⁰⁰ a gyakorlati oktató (művezető) feladatát pedig Mitterszky József, a Pallas nyomda mesterszedője látta el.¹⁰¹

1909-ben meghalt Morelli Gusztáv, az Iparművészeti Iskolán működő fametsző szak vezetője. Fittler Kamill, az Iskola igazgatója, már 1897-ben „sokszorosító ipari szakosztály” felállítását fontolgatta, mivel: „a szakma művelése [...] sürgős, mert hovatovább mindig finomodik a közönség ízlése és illusztrációkban, képes hirdetésekben, nyomtatásokban stb. mindig tökéletesebbet fog kívánni”.¹⁰² A *Magyar Iparművészet* tudósítása szerint tárgyalásokat is folytattak az Iskolának „sokszorosító intézettel” való kibővítéséről.¹⁰³ Ez a terv végül 1910-ig nem valósult meg. Morelli Gusztáv halála után Fittler modern grafikai szakosztály létrehozását tervezte, de 1910-ben bekövetkezett halála miatt nem valósíthatta meg tervét. A vallás- és közoktatásügyi miniszter Czákó Elemért nevezte ki az Iskola élére, aki folytatta elődje terveit és 1910-ben grafikai szakosztályt indított az Iskolában.

Az új szakosztály lényegében a Nyomdászati Tanműhely utódjaként jött létre, a vezetője Czákó Elemér volt, a litográfiát Helbing Ferenc, a könyvnyomdászatot és könyvművészetet Muhits Sándor tanította. A *Magyar Iparművészet* tudósítása szerint a grafika szakos hallgatók feladata címlapok, levélfek, kártyák, étlapok, részvények, bizonyítványok, sorsjegyek, könyvillusztrációk, divatképek, karikatúrák, plakátok, könyvek egészben, stb. tervezése volt.¹⁰⁴ A hallgatók nem csak tervezést, hanem gyakorlatot, többek között nyomdászati technikákat is tanultak. A második év tananyagában például a következők szerepeltek: „szedés, elrendezés, rajzolás sima kőre tollal és ecsettel, rajzolás szemcsés kőre krétával és vésővel, az aquatinta, aszfalteljárás, kőkar, algrafia, cinkrajz, [...] köcsiszolás, átnyomás, nyomtatás”.¹⁰⁵ A hallgatóknak felszerelt nyomda állt rendelkezésükre, gyakorlati nyomdász oktatókkal (Bárány Nándor, Mitterszky József mesterszedők), részt vettek pályázatokon, valamint megtervezték és kiviteleztek az Iskola évenként megjelenő Értésítőjét, és 1915-től a *Díszítő Művészet*¹⁰⁶ című folyóiratot is.

Helbing megszervezte és berendezte a grafikai tanszéket, fokozatosan szerzett be litográfiai sajtókat, köveket, könyvnyomdai gépeket, rézkarcnyomó gépeket stb. Működése az Iparművészeti Iskolában már az első néhány évben is igen sikeres volt. 1914-ben Margitay Ernő a *Magyar Iparművészet* hasábjain így írt róla: „Mint tanár maga az élő lelkiismeret. Nem kell ennek a bebizonyításához egyéb, mint a faliképeire”¹⁰⁷ és növendékeinek munkásságára való utalás. Azok a litográfiai, amelyek iskolák belsejébe kerülnek, arról tesznek bizonyosságot, hogy rengeteg studium alapján történelmi hűség, kompozícióbeli biztosság és elsőrangú szín- és vonaltudás ölelkezik egymással. S az Iparművészeti Iskola növendékei hogy a grafikai életben irányító szerephez jutottak, hogy plakát, üzleti levélterv, képeslapok, reklámkártyák, dohányjövédéki dobozok pályázatain özőnével nyerik a díjakat, hogy ezek a tervek kivitelre kerülnek és az intézetnek becsületes, látogatóinak becsületet és megélhetést szereznek, abban Helbing tanításáé az oroszlánrész”.¹⁰⁸ Helbinget 1927-ben kinevezték az Iparművészeti Iskola igazgatójává, ezt a tisztelet 1936-ig, nyugdíjazásáig töltötte be. Az Iparművészeti Iskola tanáraként, majd igazgatójaként a fiatal nemzedék oktatója volt, nagy részben neki köszönhető a két háború közötti alkalmazott grafika magas színvonalát Magyarországon.

Összefoglalva a művészi grafika és a tervező grafika oktatásának történetét, elmondhatjuk, hogy viszonylag későn kerültek be ezek a tárgyak a művészeti iskolák szervezetébe. Más oldalról vizsgálva a helyzetet viszont tagadhatatlan, hogy mindkét létrejött tanszék kiváló szakember vezetése alatt indult meg, és így a legmegfelelőbb szakferfiúk irányítása alatt nevelődött ki az új grafikus nemzedék mind az eredeti művészgrafika, mind a modern tervező grafika terén.

VIII. A magyar művészi grafika 1892–1914

1. Technika és művészi kifejezés

Az egymástól különböző sokszorosító technikák használata nem pusztán előállításuk mikéntjét határozza meg. A nyomtató formák különböző anyagából következő fizikai adottságok, amelyeket az eljárások kihasználnak, eltérő művészi kifejezést tesznek lehetővé. A technika tehát befolyásolja az elkészült lap hatását, hangulatát, és így esetenként magát a megfogalmazandó mondanivalót is. Ha létezett a sokszorosító technikák között hierarchia, abban a rézkarcolásé volt az elsőbbség. Charles Blanc egy tájképfestőt idézve a rézkarcoló alkotott közvélekedést így fogalmazta meg: „A festők jó és rossz napjaikon egyaránt festenek, de csak jó napjaikon készítenek rézkarcolt.”¹ A rézkarcolt tekintették a legkifejezőbb és legművészebb eljárásnak. A fametszet véleményük szerint jóval lapidárisabb, míg a litográfia a rajzhoz áll legközelebb.

A különböző technikákból következő eltérő művészi kifejezési módokat Lyka Károly költőien és ugyanakkor igen pontosan írta le 1909-ben, megállapításait érdemes teljes terjedelmében idézni: „Talán a rézkarc és rokonsága az, amely a művészek kezén a legszívesebben gyakorolt technika. Mert csakugyan nagy a kifejező ereje s emellett, gyakran vonallal és tónussal is dolgozván megvan az a sajátosága, hogy amit egyenesen nem adhat, azt behatóan szuggerálja. Ilyen elem például a szín. [...] Aki ebben kételkednék, vesse egybe a Munkácsy valamely festményéről készített legjobb fényképet az ugyanazon mű nyomán készült rézkarccal s meg fogja érezni, hogy míg előbbi holt kivonatot ad, az utóbbi még a szín mélységeit, világító erejét, árnyalatainak játékát is sugallja. [...] S emellett mily intim és különleges zengésű a mesteri rézkarc! Mily bársonyos a vonala, mily omlósnak érzi a szem, mily mély-erejű az árnyéka, mily sugárzó a fénye! Figyeljünk még valamit: a jó lenyomatokon egyetlen vonal sem fut végig kopáran, kietlen-magányosan, hanem egy finom árnyék kíséri, szinte csak elsuhan mellette. A felkarcolt réz gyenge kidurodásának nyoma ez s a hatása merőn zenei. Úgy viszonylik a pusztán odahúzott vonalhoz, mint a zongorán megütött hang a teljes akkordhoz. Lám, a vonal mellékszöngéket szörlaltat meg, szint, különleges hangulatot nyerve általa. Gazdagabb, dúsabb zamatú műfajt eddig nem ismerünk a grafikában a remek karcnál.

De a művész eszejárása, lelke világa, belső élete oly sokféle, hogy ez a mesteri technika nem elégítheti ki minden körülmények közt. Lehetnek mondanivalói, amelyeknél a tolmácsolás sikere attól függhet, vajon eléggé érdes erővel, eléggé lapidárisan mondja-e el. Lelkünkben eszmék s hangulatok keletkezhetnek, amelyeket e gazdag fioritájú költeménybe öntünk s pazar kézzel halmozunk el minden dísszel. De lehetnek olyanok is, amelyeket szinte sziklába szeretnénk vésní egy pár fejszecsapással, s ez esetben a közmondás szűkszavú nyelvén fogunk beszélni. Van ilyen szűkszavú grafika is, leggyakrabban – s a jó időkben majdnem mindig – a fát vették anyagául. Fametszet címen ugyan sokan és sokat véteztek, de a mesteri fametszet jó hírért mégsem homályosíthatták el.

Azt a fametszetet értjük, amely nem hajszolja a tónushatásokat, amely nem igyekszik fakszimilét adni, hanem a kés egy pár nyiszáló mozdulatával nagyerejű s kevés vonalba szorítja mondanivalóit. A vonal s a folt: íme a kifejezés két eszköze, amelyhez az igazi mester nyúl. Az a vonal magában tömörít mindent, amit a természet apró részletekben mutat, az a folt magába foglal mindent, amit a testek tömeghatása a természetben nyújt. Lehet színes is, mint sok japán mesternél, de színeiben sem aprólékos soha, mindig sommázó, mindig összefoglaló, egybemarkoló.

A kőrajz talán a legfürgébb és már igen közel áll a szoros értelemben vett, papíroson készült rajzhoz. Ha a fametszet kivonaton és csak a döntő vonásokat adja, ha lemond az árnyalatokról és a crescendokról: a litográfia megadja erre is a lehetőséget. A fürgé kéz pillanatnyi íhletét minimálisnak akasztja meg az anyag. Ötletek, művészi szösszenetek, hirtelen víziók kerülhetnek a kémiai krétával kőre azon melegében, ahogy keletkeztek. Szegényebb sok más technikánál, de fürgébb.”²

Magyarországon a korszakban a sokszorosítás technikái közül egyértelműen a mélynyomás élvezett elsőséget. Ez egyrészt az 1880-as évek grafikai hagyományából, másrészt Olgyai Viktor erőteljes jelenlétéből és az Olgyai-iskolában folytatott gyakorlatból adódott. Az 1890-es évektől a Magyarországon dolgozó művészek a vonalas rézkarcot használták, alkalmanként akvatintával, ritkábban hidegtűvel kombinálva. A mezzotinto által elérhető festői hatás Barta Ernőt foglalkoztatta az 1900-as évek elejétől. A mélynyomású technikák közül először az akvatinta jelent meg önállóan (Rauscher Lajos, Raáb Ervin), és többen foglalkoztak a színes akvatinta által elérhető hatásokkal (Pravotinszky Lajos, Polgár Márton, Tichy Kálmán). Az Olgyai tanítványok egyaránt használták maratott eljárásokat (rézkarc, akvatinta, lágyalap) és véssetteket (hidegtű).

A grafikai anyag egészét tekintve a magasnyomású illetve síknyomású lapok száma nagyságrendileg csekélyebb a mélynyomásúaknál. A külföldön újjáéledt lapmetszetű fametszéssel csak nagyon kevesen foglalkoztak a század elején. A Magyarországon dolgozó művészek között a legjelentősebb Conrad Gyula volt, a külföldön élő művészek közül Józsa Károly, Kubinyi Sándor. Tevékenységük nyomán azonban nem következett be a fametszés Európában jellemző újjázületése. Olgyai Viktor hatására a magasnyomás egy változata, a linóleummetszés váltotta fel végül a harántmetszést. Az Olgyai iskolában készült linóleummetszetek stílusukban is eltértek a fametszetnek pl. Lyka által sugallt jellegétől, a bécsi Sezession körének hatása érvényesül a lapokon. A linóleummetszés jelentős képviselője volt maga Olgyai, és elsősorban Tichy Gyula, de foglalkozott a technikával Kozma Lajos, Dobai Székely Andor, Erdőssy Béla, Tipary Dezső, Edvi Illés Jenő stb.

Litográfiával először külföldön élő művészek kezdtek kísérletezni. Paczkáné Wagner Cornélia Berlinben az 1890-es évek közepétől alkalmazta a síknyomás egy speciális válfaját, az alumínium lemezről nyomtatott algráfiát, amellyel Magyarországon nagy sikert ért el, főként a technika újdonsága révén. Az 1890-es évek közepétől Párizsban, a magyar viszonyoktól teljesen függetlenül kezdett Rippl-Rónai színes litográfiával foglalkozni, műveit azonban csak az 1900-as évek elejétől kezdtek megismerni Magyarországon. A színes litográfia szintén legkorábbi képviselői közé tartozott Kalmár Elza, aki Németországban tanulta a technikát. Magyarországon a Könyves Kálmán Műkiadó Rt. 1903–1904-es litográfiai sorozata próbálta megalapozni a színes könyvnyomtatás hazánkban addig nem létező hagyományát. Vállalkozásuk révén a színes litográfia magyar korpusza jelentősen kibővült, köztük néhány kifejezetten magas színvonalú alkotással is. A színes könyvnyomtatás valódi vizsgálódási terepe a korszakban mégis inkább a plakát ekkor szintén új művészete lehetne.

Az Olgyai iskolában néhány kivételtől eltekintve (pl. Balázs Vera) a litográfia egy színnyomású technikáját használták, a színes litográfiának az 1890-es években Franciaországban megalapozott hagyományától jelentősen eltérve. A litográfiák egy része a realizmushoz, más részük a szecesszió német irányzatához kapcsolódik. A japán művészet formai hatásai az Olgyai tanítványok között inkább a linóleummetszésben érvényesültek, illetve Tichy Kálmán színes akvatinta nyomatain.

A technikák elkülönülése és művészi különbsége természetesen nem jelenti azt, hogy egy adott művész csak a három technika egyikében alkotott. A nem igazán nagy létszámú grafikus társadalom tagjai jellemzően több technikát is kipróbáltak. Rippl-Rónain, Kalmár Elzán, Rauscher Lajoson kívül kevés olyan jelentős életművű művész volt, aki egy adott technika mellett kötelezte el magát, és másban nem dolgozott. A legtöbben a mélynyomást üzték, és emellett foglalkoztak linóleummetszéssel és litográfiával. A különböző technikák felhasználása során azonban általában más és más formai eredményre jutottak, gazdagítva ezáltal művészi kifejezőmódjukat. A választott technika néha magát a témát is meghatározta.

2. A nagymesterek: példák a grafika különböző megközelítésére

A magyar művészi grafika 1892 és 1914 közötti időszaka több részre tagolható. Kb. 1903-ig

beszélhetünk a „hőskorról”, amikor elsősorban külföldi tanultságú, külföldön élő művészek alkottak. 1903 körül jelentkezett a grafikusok újabb nemzedéke, ösztönzést adva a grafika fejlődésének. Olgyai tanfolyamának indulása a harmadik szakaszt jelzi, ekkor nagy számban foglalkoztak tanítványai a grafikával. Az Olgyai-tanítványok közül a legtöbben csak rövid ideig, Olgyai-tanítványi korukban és az utána következő néhány évben foglalkoztak grafikával. 1907 után azonban tevékenységük meghatározó része volt a művészi grafika történetének. Az Olgyai-iskola és maga a mester jelentőségét támasztja alá, hogy a legtöbb jelentős grafikus is, mint pl. Conrad Gyula, Lévy-Lénárd Róbert, Zichy István, megfordult Olgyainál gyakorló művészként is.

A korszak legjelentősebb grafikusainak pályája közül kiemelkedik Olgyai Viktor, Rauscher Lajos, Rippl-Rónai József, Vaszary János, Helbing Ferenc és Tichy Gyula életműve. E hat művész pályája szemlélteti a grafika különböző lehetséges megközelítési módjait.

Közülük a legfontosabb Olgyai Viktor volt, őt összetett művészi, szervezői, tanári tevékenysége a művészi grafika meghonosításának kulcsfigurájává teszi. Mindhárom grafikai technikában alkotott, az általuk kifejezni vágyott művészi probléma azonban ugyanaz maradt. A grafika kifejezési lehetőségeit egy problémán, – az intim, hangulatot kifejező, „lelki” tájkép megalkotásán – keresztül boncolgatta.

Rippl-Rónai József az egyetlen nemzetközi értelemben vett *peintre-graveur* (festő-metsző), helyesebben *peintre-lithographe* (festő-litográfus) volt. Párizsban, a Nabik körében sajátította el azt az összművészeti törekvésekre nyitott szemléletet, amelynek képviselőjeként szinte belevetette magát a színes litográfia művészi lehetőségeinek kutatásába, mivel abban az autonóm művészi alkotás egy lehetséges formáját látta. Litográfusi tevékenysége az 1890-es évek végén festészetével egyenértékű volt, éppen úgy, mint Pierre Bonnard, Edouard Vuillard vagy Maurice Denis életművében. Az eredeti grafika mellett ugyanolyan súllyal foglalkozott tervező grafikával, litográfiai művének integráns részét képezik plakátjai és aprónyomtatvány tervei. A technika tökéletes elsajátítása révén, az előállítás folyamatának ismeretében törekedett artisztikus, kifinomult hatások elérésére. Hazatelepülése után a magyarországi körülmények folytán lassan feladta a litográfiát, grafikusai életműve zárvány maradt, amelyet a kortársak csak később kezdtek értékelni.

Részben Rippl-Rónai példáját követve lett Vaszary János az első festő-alkalmazott grafikus pályájának rövid, korai szakaszában. Míg Rippl-t a művészi kifejezés lehetősége foglalkoztatta az alkalmazott tervek készítésének során is, Vaszary mindig az adott feladathoz igazította plakát-, könyvcím-, meghívóterveit. Vaszary a technikai kivitelezéshez nem értett, a Könyves Kálmán sorozatba készített két lapján kívül eredeti grafikát nem készített. Noha valóban csak egy rövid időszakban foglalkozott grafikával, érdemes kiemelni munkásságát, mert a szakírók által oly sokszor hiányolt festő-tervezőt személyesíti meg, azt a művészt, aki akadémikus képzettséggel fordult a kisművészetként számon tartott alkalmazott grafika felé.

Az alkalmazott grafikusai pályára másikat lehetséges újtár Helbing Ferenc életműve szemlélteti. Helbing technikai szakemberből, litográfus nyomdászból lett magasan képzett tervező, majd a tárlatokon önálló kompozíciókkal kiállító grafikus művész.

Szintén a technika felől közelítette meg a művészi grafikát Rauscher Lajos, teljesen eltérő eredménnyel. Rauscher akadémikus képzettségű művészként fordult a rézkarc felé, amelynek technikáját szinte autodidakta módon sajátította el. Grafikai munkásságának meghatározó jellemzője a technikai tökéletesítés igénye. Szinte megszállottan kutatta az akvatinta eljárást, amely lekötötte művészi kreativitását. A grafikát így „alkimistaként”, csak a maga kedvtelésére üzte, s talán a technikai kihívások jobban foglalkoztatták, mint a rézkarc művészetet maga.

A fiatalabb nemzedékből Tichy Gyula grafikusai pályáját érdemes kiemelni, mint olyan művészt, aki mondandóját legjobban a grafika eszközeivel tudta kifejezni, szinte csak egy technikát, a linóleummetszést alkalmazva. Életműve egységes, koherens egészt alkot, amely tartalmában és formájában is a szimbolizmusnak a csak nyomokban kimutatható problémáival foglalkozott. A korszak modern eszméi, aktuális kérdései (a nő szerepe, a város és vidék ellentéte, a városi tematika, a technika megjelenése stb.) allegorikus formában, a szecesszió lineáris, síkszerű,

ornamentikus formanyelvén jelentek meg. E témák más művészek életművekben is megtalálhatóak, Tichy esetében azonban egy grafikai életművön belül tanulmányozhatóak.

a. Olgyai Viktor

Olgyai Viktor (1870–1929) volt a művészi grafika talán legnagyobb hatású alakja. Egyrészt tanítványainak munkáin érzékelhető az Olgyai által kedvelt tájképi tematika erőteljes jelenléte, tájbrázolásainak hatása. Másrészt azonban igazi jelentősége szervező, tanári tevékenységében rejlett, szinte – mai szóval – művészeti menedzserként örködött a művészi grafika sorsa felett, egyengette tanítványai útját, szervezte a grafikai élet kereteit. Befelé forduló lelki alkata pedig nem erre predesztinálta, elkötelezettsége az ügynek szólt, és nem személyiségéből fakadt. Olgyai grafikai oeuvre-je nem igazán nagy. Noha mély-, sík- és magasnyomásban is alkotott, az életmű korlátozott számú lapból áll, amelyek mind ismertek. 1906 után, tanári működésének kezdetekor figyelme az oktatás felé fordult, grafikai műveinek száma ettől kezdve csökkent. Az 1910-es évektől grafikai műveket szinte nem alkotott, a tanítás mellett a festés foglalkoztatta.

Olgyai Viktor³ a Felvidéken, Iglón született, és befelé forduló, tépelődő, misztikumra hajló lelkialkata a papi hivatás felé vonzotta. A bécsi Pazmaneumon hallgatott teológiát, de a bécsi képtárak látogatása során a képzőművészet vonzásába került. Ekkor a papi hivatást feladta, de nem szakadt el a bölcsészettudományoktól, amelyek a művészeti kérdések mellett, azokkal szinte egy súllyal foglalkoztatták pályája során. Olgyai a Bécsi Művészeti Akadémián tanult festészetet, emellett 1891–1892-ben William Unger bécsi rézkarcoló iskolájának tanítványa volt, ekkor fordult figyelme a sokszorosított grafika felé. Mestere reprodukív rézkarcoló gyakorlatától szinte azonnal elszakadva, 1892-től eredeti rézkarcokat kezdett készíteni, amelyeknek témáit a felvidéki erdők, a téli természet képei adták. Takács Zoltán 1909-ben Olgyainak a grafika, a fekete-fehér művészet iránti elhivatottságát gyermekkori élményeivel magyarázta, amelynek meghatározó eleme volt a Felvidék természeti környezete, és a nyugalmas, magányos nagy kirándulások az erdőkben. 1890-ben Lőcsén töltött egy telet, ott szerzett benyomásai, a hőlepte, sejtelmes tájak, a kopár, nyugalmas, elhagyott téli erdő, a téli táj fehér-szürke-fekete színvilága inspirálták Olgyait grafikai művei megalkotásában. 1892-ben kezdett sorozatában megtalálta azt a témát, ami több évtizeden keresztül foglalkoztatta ezután. Nem csak rézkarcokon, hanem festményeken és akvarelleken, rajzokon próbálta az univerzum természetén keresztül megnyilatkozó mélyebb értelmének a megragadását. Első lapja a *Csöndes éj* volt, amelyen már megjelent a természet komplementatív szemlélete és egyfajta panteizmus kifejeződése. 1893-ban a *Fertőtavi részlet (Tél a tóparton)* (25. kép) és a *Centum tiliae (A hársfa)* (26. kép) előlegezték meg a későbbi, 1896-ig készített, sorozattá összeálló lapokat. A tél csöndjét, havas fáit, jeges vizeit ábrázoló lapok a természetnek szimbolikus jelentést adnak. A *Fertőtavi részlet* ugyanakkor formai játékkal a kompozíció keretén kívül, a lapon folytatódik, a kis *remarque* (szélgyeje)⁴ havas vízpártot ábrázol parasztházzal, nyárfacsoporttal, varjak repülő csapatával és az égen sűrű hófelhőkkel.

1895 nyarán Olgyai hosszabb időt töltött a Mednyánszkyak nagyőri kastélyában, ahol művészetét két fontos, alapvető hatás is érte. Az egyik Mednyánszky tájképről vallott felfogása volt. Olgyaira, aki 1891–1892 folyamán tartózkodott Bécsben, a bécsi Stimmungsimpressionismus hatott tájképei megformálásánál. Mednyánszkyra is hatottak a bécsi „hangulatifestők”, elsősorban Eugen Jettel és Tina Blau. Mint Markója Csilla kimutatta, Mednyánszky a természeti motívumokat „szimbolikus tartalmak hordozására kész formai alakzatoknak” tekintette és az azonos motívumokat feldolgozó tájképeit sorozatnak szánta, ahol a „motívum már nem is motívum, hanem képtípus, szerkesztési mód, kompozíciós séma”.⁵ Olgyai tájképeinek sorozatában, ha a Mednyánszkyénál jóval kevesebb eredetiséggel is, de hasonló koncepciót fedezhetünk fel.

A miszticizmusra fogékony Olgyai gondolkodását a nagyőri tartózkodása alatt megismert

Czóbel István teozófiai eszméi is nagyban befolyásolták. A teozófia Olgyai művészetére tett hatását segít értelmezni bátyjának, Olgyai Bertalannak *A tájképfestészet hangulata*⁶ című, 1902-ben közölt tanulmánya. Olgyai Bertalan a korszakban közkedvelt vélekedést hangsúlyozta, amely szerint a tájkép a művész lelkiállapotát jeleníti meg, nem más, mint „hangulat”. Hozzátette azonban a teozófia alapítója, Rudolf Steiner által bevezetett fogalmat, az antropopatiát, amely szerint a természetnek magának van lelke, amelyre ráismerve a művész képes megjeleníteni saját lelkiállapotát is. „Saját bensőnk összeforr a a külvilág lényével. Magunkra ismerünk a tenger hullámzó víztömegében, a napsugár mosolyában, a viharos felhő közeledésében, a vihar által korbácsolt fákban, a hegyi tavak csendességében, a csevegő patakok csörgedezésében.”-írja. Olgyai tulajdonképpen a romantika tájszemléletét fejlesztette tovább a miszticizmus segítségével, feltételezve, hogy az ember és a természet élő lényekként egységet alkotnak. Érveléséből kitűnik, hogy éppen az öccse, Olgyai Viktor által kedvelt természeti jelenségek, a szürkület, a fülhomály, a téli hangulatok azok, amelyek leginkább alkalmasak a természettel egy ember képének érzékeltetésére. A tájképfestők közül a legtöbbre a skótokat tartja, mint akik „a látott hangulatot mintegy átszellemülve, *saját nemzeti jellegüknek megfelelően* adják vissza.” (Kiemelés tőlem, F.E.) Olgyai a skótok képein – akik között David Young Cameront emliti – fedezi fel azt a „splenees báj” s borongó lelkiállapotot [...] amely a legszorosabb összefüggést mutatja földjük s kedélyviláguk között...”

Nagyőri tartózkodása után – amely oly mély benyomást tett rá, hogy kishíján felhagyott a művészettel és mégis a pápi pályát választotta –, Olgyai folytatta megkezdett rézkarcainak sorozatát, amelyekből tízet 1897-ben album formában, *Tél* címmel adott ki (27-31. kép). Az album lapjai a téli erdő jellegzetes hangulatait ábrázolják, a természet ősztlő tavaszig való változását kísérté rajtuk nyomon Olgyai. A kompozíciókon nincsen narratív elem, azok mind a természet egy jellegzetes, mindenki által ismert és felidézhető hangulatát sugallják, a befagyott patak jegének roppanását, vagy a varjak visszhangzó káromását a fehér hótakaró fölött, vagy akár az első hóolvadás sáros-vizes, napsütötte képét. Ahol a lapokon megjelenik az ember (a juhnyáját hazahajító juhász), ott is csak motívum értéke van.

Technikailag Olgyai igen kevés eszközzel élt a lapok karcolásánál. Néhol akvatintával kombinálta a karcot, de csak halvány tónusok érzékeltetésére. A fehéren hagyott, vagy halványan alányomott papír a kompozíció alapvető eleme. A kopáran meredező fák ágai, a fatörzsek, az előtér fekete kövei, a hókupacok plasztikus tömege - mind motívumok, amelyeket szinte tetszés szerint variálva, Olgyai kicsit mindig más hatást ér el. Takács Zoltán szavaival: „Legtöbbet beszél a lombtalan fűzek rajza, az ide-oda hajló törzsek és a seprűszerű ágak szürke és fekete foltjaival. A fák jól megfigyelt és szigorúan utánzó karaktere, a köztük derengő fülhomály ábrázolása meggyőző és szabad. Határozott körvonalak nincsenek. Egyszerű, vagy egymást többszörösen keresztező vonalmenetek foltjaiból állottak elő a formák, melyek nem veszítik el megjelölő karakterüket és ennél fogva képzelő tehetségünkre apellálnak.”⁷ Az apró, finom vonalakkal felépülő, néhol pöttyözéssel, vonalkázással karcolt részletek a természet aprólékos megfigyelését, hű visszaadását mutatják, a kompozíciók összhatásukban mégsem megnyugtatóan realizitások. Megfogalmazásukban érződik valami misztikus, megfoghatatlan, a természet hatalmossága előtt tisztelgő parányi lény ámulata. A lapok egyszersmind áhítatot keltenek, a belőlük áradó csönd és nyugalom gondolkodásra, magába mélyedésre készítenek. A nézőből kiváltott szinte vallásos áhítat mellett a lapok erőteljes dekorativitásuk által hatnak. Olgyai munkásságát a realizmushoz szokták kötni, ám figyelmesen szemlélve a rézkarokat, egészen más, Takács Zoltánéhoz hasonló megállapításra jutunk: „A karakteres sötét és világos foltok merész ellentétei vonzó dekoratív hatást eredményeznek. Olgyai a legújabb ékítmény és irányzat embere, anélkül azonban, hogy egyoldalúságba esnék. A formák plasztikai tartalmának érzetése épp úgy foglalkoztatja, mint a folthatóan egyszerűsítése. Szereti a határozott kontrasztokat, de nagy érteke van a féltónusok minden finomsága iránt is.”⁸ A *Tavaszi eleje* (32. kép) előterében ábrázolt golyák dekoratív elemmé válnak a mögöttük húzódó nádas vertikális vonalakkal kialakított síkja előtt, az égre kirajzolódó fa

lombok sziluettje alatt. Az egy évvel későbbi *Ködös reggel* (33. kép) fehér hőtömegén a kopár gyökérzet és körök alkotnak dekoratív vonalrendszert. A *Téli táj* (*Tövis a hóban*) (34. kép) behavazott házaskája előtt mintha más síkban, a képtér előtt húzódná a körök nyalábja, amely függőlesen osztja a kompozíciót.

A lapokat 1897-ben Olgyai albumban adta ki, majd 1898-ban még két lappal (*Ködös reggel*, *Havas út*) egészítette ki. Az albummal nyert ösztöndíjával 1897-ben Párizsba utazott⁹, majd onnét visszatérve 1898-ban Münchenben telepedett le, ahol 1906-ig élt. Ottani tevékenységéről csak nagyon kevés és pontatlan adattal rendelkezünk. 1900 körül grafikai iskolát nyitott. A magyar művészeti élettel is szoros kapcsolatban maradt, rendszeres müncheni tudósítója volt Lyka Károly 1902-ben alapított folyóiratának, a *Művészetnek*, és kiállított a Műcsarnok és a Nemzeti Szalon kiállításain. Sajnos források nem szólnak arról, hogy Olgyai milyen körökben mozgott Münchenben. Az 1890-es évek végi és 1900-as évek eleji München művészi közege azonban bizonyára hatott rá. A legmodernebb törekvéseket fogta össze az 1892-ben alakult müncheni Sezession, amelynek tagjai között Peter Behrenst, Otto Eckmannt, Franz von Stuck-ot, Fritz von Uhde-t találjuk, legtöbbjük foglalkozott grafikával is, elsősorban rézkarccal: Lovis Corinth, Max Liebermann, Hans Thoma, Franz von Stuck, Fritz von Uhde az ekkor Hollósy körében dolgozó nagybányai festők művészetére is nagyban hatott. Olgyai kapcsolatára a Hollósy körrel ugyanakkor semmilyen forrásunk nincsen.¹⁰ Franz von Stuck ugyan inkább Helbing Ferenc művészetére hatott, de rézkarcai között találunk az Olgyainál is megjelenő tematikát, hasonló felfogásban kivitelezve (Franz von Stuck: *Forellenweiher*, 1890). Érdekes egyezést mutat Olgyai tájábrázolásával Carl Strathmann néhány műve (*Vor meiner Kammertür Címlapterv* 1899, *Frühlingswald*). München ugyanakkor az Olgyait foglalkoztató okkultizmus és miszticizmus egyik központja is volt.¹¹

Olgyait Münchenbe utaztakor ismét a bölcsészet vonzotta, 1898–1899-ben az egyetemen hallgatott „francia, angol nyelvészetet, pszichológiát és bölcsészetet”.¹² Megélhetését ez időben a müncheni Kaeser kiadó számára készített nagy méretű rézkarcok sorozata biztosította. A lapokon a 19. századi romantikus tájra emlékeztető felfogásban ábrázolta a természetet (*Ott lenn a hűvös völgyben...*, *Füzes csolnakkal, Tölgy*), illetve egy lapon, a mezzotinto technikában készült *Ciprusokon* párizsi útja után készült szimbolikus festményét fogalmazta át. Az 1899–1900-ban készült *Reggel az erdőn* azonban már szemléletének megváltozását jelzi. Két év bölcsészettudomány után Olgyai végleg a művészet mellett döntött. Takács Zoltán szerint ekkor a napfény problémája kezdte foglalkoztatni, amelynek első képi ábrázolása az említett *Reggel az erdőn* napsütötte fáin jelentkezett.

Takács a nagyőri Mednyánszky kastélyban megismert teozófia hatásának tulajdonította Olgyai miszticizmus iránti érdeklődését. Ugyanakkor azt is megjegyezte, hogy „a felbuzdulás alapjában inkább művészi volt s tulajdonképpen nem nevezhető egyébnek, mint állásfoglalásnak a gótika egy szabad formája mellett”, ami Takács értelmezésében Olgyai alkotásainak szerkezetét, elsősorban a fák kopár ágainak architektonikus elrendezését jelentette. A fény megragadásának igényével készült művein a gótikus jelleg a képet sugarasan át- meg átszelő fénypázmák ábrázolása révén még erőteljesebben jelentkezett. „Szimmetrikus elrendezés fele hajló, architektonikus jellegű kompozíció. A gótikus szerkezetekre emlékeztető alapprofának tompított, neutralizált ibolyaszínek hordozói, amelyek rendesen a háttérből elénk sugárzó fényszöngbe rajzolják a festmény vázát.” – írta róluk Takács Zoltán.¹³ Ezzel a szerkezeti elrendezéssel találkozunk ez időben készült pasztelljein és festményein is, amelyek közül nem egyet rézkarcban és könyomatban is kivitelezett. 1902 körül kezdett litográfiával foglalkozni, talán a technikából adódó lehetőségek miatt. Nem kizárt, hogy a litográfia egységes foltjai, kanyargó vonalai, nagyvonalúbb kifejezési lehetőségei jobban megfelelték az e téren tett kísérleteinek. Az *Egy szép nap vége* és *Reggel az erdőn* című lapjain (36-36. kép) az erdő belsejét ábrázolta, a fatörzsek által függőlegesen osztott képteret betölti a napfény, a horizont felől sugarasan áradó fénypázmák ragyogása. Kőrajzain a színek használatával is próbálkozott, a *Téli este* (1902) közelről, alulnézetből ábrázolt kopár fája a szürke és kék árnyalataiban rajzolódik a halványsárga téli

égboltra. A *Garampart télen* (1902., 37. kép) kompozíciója a rézkarcokat idézi, az előtér hőtömegeinek halvány kékes árnyalatai azonban a napfény játékát idézik a havon. A színes litográfia legeredetibb használata a *Karácsonyfák* (1902) című lapon látható, ahol a körvonalak elhagyásával, csak a fehérén hagyott papíron kirajzolódó színes foltok kontrasztjából építette fel szokatlanul vidám kompozícióját. A *Karácsonyfák* esetében a Nemzeti Galéria grafikai gyűjteményében őrzött színnyomatokon keresztül azt is lehet tanulmányozni, hogyan épült fel a kompozíció, a színfoltok fokozatos egymásra nyomása révén. Egyszínű litográfiában készítette néhány, az életművéből egyébként hiányzó zsáner ábrázolását. A *Leány vízparton* (1902), a *Novella* (1903. 38. kép) és az *Olvasó leány* (1902) egy szín nyomású litográfiák, a felületet teljesen kitöltő rajzuk pontos, összehatásukban a krétarajzokat idézik. Itt Olgyai realista felfogása érvényesül, körvonalak nélkül, a litográfiai kréta élével húzott széles sávokból épül fel a kompozíció. A *Novella* érdekessége, hogy Olgyai életművében a családi jelenet, intim magánélet ábrázolásának ritka példája. A lapon Olgyai kanapén ülve olvas fel családjának, fia hozzásimul, felesége előre dől, lábánál a család Iván nevű – rézkarcban is megörökített – kutyája fekszik. Feleségét ismerhetjük fel az *Olvasó leány* című lapon is.

Olgyai 1906-ban tért haza Magyarországra, hogy a Mintarajziskolán indított grafikai szaktanfolyamot vezesse. Ettől kezdve pályájának fő irányultsága a tanári tevékenység volt. Tanítási gyakorlatának köszönhetően kezdett új technikákat kipróbálni. Akvatintában készültek 1908 körül *A major kapuja* és *Fenyveserdő* című nagyobb lapjai, ezeken a tónusok átmenetein keresztül ismét a napfény ábrázolását kísérte meg. Szintén 1908 körül kezdett hidegtűvel állatábrázolásokat készíteni, Iván nevű kutyáját kétszer is megörökítette. Az életmű szempontjából nagyobb jelentősége van azonban 1907-től készült linóleummetszeteinek.

Első linóleumban készült művei, amelyek 1907-ben *A grafikai technikák* címmel kiadott füzetének műmellékletei voltak, a *Havas falucska* és az *Országút* (39–40. kép), szokásos megszokott témáit ábrázolják, új, dekoratív felfogásban. Olgyai sem tudta kivonni magát a japán fametszetek hatása alól. *A grafikai technikákban* a fametszetről szólva a következőket állapította meg: „napjainkban, főleg japán befolyás alatt, újraébredésre készül a színes fametszet tömör színfolthatásaival. Utamaro, Harunobu, Hiroshige mesteri fametszetei tanítottak meg minket a forma lényegének, a szín foltmozgásának megfigyelésére. Az ornamentális fényfelületek, s a hullámzó árnyéksíkok szervesen kapcsolódó ritmusa grafikus tényező lett hatásuk alatt. Az egyszerűsítés, az összegzés, a nagyvonalú abbreviatúra, e par excellence impresszionista elv, mely a teljes formával és teljes színorkesztrummal rendelkező festészetet annyi következtetlenségbe vitte, a kevés eszközzel rendelkező, aforisztikus, epigrammatikus grafikanak természetes principiuma készülni. Ebben fekszik a fametszet mai stílusa. Nem realizitikus hatásban, hanem egy lineáris és klorisztikus absztrakcióban, mely hirtelenül illanó sugárként világítja meg a jelenségek lényegét.”¹⁴ A linóleummetszetről szólva a stílusbeli követelményeket így fogalmazta meg: „Anyagszerűségének e sajátosságainál fogva a puha, ruganyos linóleum a formametszés modern stíljéhez is jobban alkalmazkodik, mint a merev, kemény fa.”¹⁵ A kis méretű *Havas falucska* (1907) tanúskodik a japonizmus hatásáról, egységes, foltokban való megfogalmazásával, teljesen sík hatásával és halvány, aranyló hátterével.¹⁶ Olgyainak talán a legdekoratívabb műve. Az *Országút* (1907) kevésbé egységes, a sötét és világos részek ellentétére épül, a talaj szálkás, kihagyásos megfogalmazása, a bokrok kontúrjai a hagyományos fametszetek hatásához közelít, halvány barnás színvilága azonban kissé unalmassá is teszi. Olgyai e korszakban készült linóleummetszeteihez mintát a bécsi és német szecessziós mesterek (Carl Moll, Carl Thiemann, Max Kurzweil, Wilhelm Laage) alkotásaiban talált.

Olgyai linóleummetszeteinek másik csoportját alkotják 1912 körül készült, nagy méretű, fekete-fehér lapjai. Ezek Varga Nándor Lajos szerint éldúcok voltak, amelyeket a színes alányomás tett volna teljessé.¹⁷ Az alányomás híján azonban a meglévő, fekete-fehér metszetekből kell kiindulnunk az elemzés során. Olgyai e lapjain a kitöltött és kihagyott felületek kontrasztjára építette kompozícióit. A *Ringó kalászkok* (1912) és a *Téli táj (Öreg malom)* (1912) esetében Olgyai

nem élt a folt és vonal kompozíciós lehetőségeivel, műveit aprólékosan – szálkázással, pöttyözéssel – dolgozta ki, és domináns maradt a fehér, illetve – az alányomás miatt okker színű – alap. A nagy méret és az erőteljes kontrasztok expresszív, dinamikus hatást kölcsönöznek e műveknek.

A *Ringó kalászkok* (41. kép) esetében ismét felmerül a miszticizmus, esetleg a teozófia eszméinek jelenléte a kompozícióban. A teozófia eszmerendszerét nagyon nehéz konkrét képi elemekre lefordítani, különösen olyan esetben, amikor maga a téma nem szimbolikus, és az ábrázolás sem tartalmaz képi szimbólumokat. Gellér Katalin a Takács által gótikusnak mondott elemeket, a műveken feltűnő, fákön átszűrő fénypázmákat, a perspektivikusan rövidülő fasorok végén felbukkanó, sugarasan áradó napfényt, az erdő csöndjének és nyugalmanak ábrázolását a teozófia hatásának tulajdonítja.¹⁸ (*Reggel az erdőn, Ciprusok útja.*) A *Ringó kalászkok* esetében is kínálkozik a teozófikus olvasat. A lap két részre válik: az előtérben hullámzó, dinamikus mozgásban lévő búzakalászkok a természet és az élet erejét fejezik ki, míg a háttér mezőjén elszórt néhány facsoport nyugalmat, kiegyensúlyozottságot mutat, utalva akár a látható és láthatatlan, vagy a földi és túlvilági élet egységére.

A teozófiai vagy egyéb misztikus áramlatok hatását Olgyai életművében alaposabb vizsgálat alá kellene vetni. Hogy nem aseptan egy erre a kérdésre irányuló kutatás, azt a kortárs Lyka Károlynak 1929-ben, Olgyai tragikus öngyilkossága után írt szavai is indokolnák: „A misztikum sóvárgása belevitte őt egy időre egy körbe, amely a teozófiát, esetleg a spiritizmust kínálta megváltónak. [...] aztán a buddhista életfelfogás,¹⁹ a nagy karma hite kezdte lelkesíteni. De semmiben sem találta lelke nyugtát. Ez a lélek tragikusan vergődött csupa megálmodott fantasztikum közt.”²⁰

Ugyanakkor Olgyai karrierjének csúcspanaszán a szintén kortárs Bálint Aladár semmilyen gondolati tartalmat nem tulajdonított Olgyai grafikáinak, amikor 1912-ben a *Nyugatban* élesen kritizálta Olgyai műveinek egyformaságát: „öt kérde, Olgyai Viktort, hogy nem áttálja-e már tíz esztendeje ugyanazt a havas tájat, ugyanazt az árnyékkal felszeldelt erdőalját egyazon módon megfesteni, megrajzolni, rézkarcra, litográfiára vinni?”²¹ Bálint az Olgyai-művek sorozat-jellegét monotóniaként értelmezte, pedig az a természet meditatív szemléletének képi kifejeződése, egy tudatos művészi koncepció része volt.

Rauscher Lajos (1845–1914)²² a legidősebb eredeti grafikus volt Magyarországon, aki aktívan dolgozott a korszak egészében. Mint már korábban szó volt róla, építési karrierjét feladva elsősorban akvarellfestőként kezdett dolgozni az 1880-as években. A rézkarcra 1880-ban figyelt fel, amikor Wilhelm Woernle Bécsben dolgozó grafikus a Képzőművészeti Társulat megbízásából Mészöly Géza *Balaton halásztanya* című műve után karcolt műlapot.

Rauscher az 1880-as évektől illusztrátorként és könyvtervezőként is dolgozott,²³ ez irányú érdeklődése vezette a művészi grafika felé. Élete utolsó szakaszában kizárólag a mélynyomás különböző technikáinak tökéletesítése, egyszerűsítése, a hagyományos eljárások kombinálása foglalkoztatta. Takács Zoltán „alchimista szenvedélynek” nevezte azt az elkötelezett kísérletező kedvet, amely Rauschert egyre újabb technikai kihívások felé vezette. Művészetét a kortársak nagyra becsülték, tagja volt a Magyar Képzőművészeti Tanácsnak (1904–1907), a Magyar Grafikusok Egyesületének alapító tagja és elnöke, a Magyar Akvarell- és Pasztellfestők Egyesületének alapító tagja volt.

Rauscher grafikai munkássága az akvarellfestésből indult, és technikai kutatásai során is az akvarell hatás mind teljesebb elérésére törekedett, így nem érdektelen vízfestményeinek stílusát ismertetni. Takács Zoltán szerint az akadémikus rajzoktatás elveinek legmesteribb alkalmazója volt Rauscher, aki „objektív alapon áll, anélkül, hogy a szó teljes értelmében naturalista lenne. Alárendeli magát minden fenntartás nélkül az optikai törvényeknek, de a kimerítő ábrázolásra nem törekszik. (...) Rajza tiszta, könnyen felfogható. Szereti a bátor hangsúlyokat. Az ecsettel szélesen, szabadon, de minden idegesség nélkül bánik. Vízfestményei ennél fogva eleven, de szolid benyomást keltenek.”²⁴

Legkorábbi rézkarcain azonban még nem az akvarell hatásokat kereste, hanem a rézkarc hagyományos, vonalas technikájában örökölte meg Budapest jellemző részleteit. Takács Zoltán szerint Rauscher Rembrandt rézkarcainak csodálója volt, ez érződik a korai kis méretű város- és tájrészletein. Rézkarcainak témája ekkor a város jellemző szegleteinek képe: Gellért hegyi utcácskák, a Duna partja háttérben a budai hegyekkel, pesti részletek, az óbudai hajógyár, gabonahajók a Dunán. Apró vonalakkal épül fel a kompozíció tárgyául vett, kiragadott részlet, a környezetet pedig alig-alig, inkább csak az üres képtér tömegével érzékelteti. A fény-árnyékok szinte egyáltalán nem láttatja, nincsenek sötét, sűrűn vonalkázott felületek, csak finom, a fehér képfelületen kirajzolódó sziluettek, apró vonalakkal nagyvonalúan kialakított egységes látkép. Takács Zoltán megállapítása szerint „festői hajlamának a dunai motívumok feleltek meg jobban. Az ellentét a nyugodt vízfelület és az élénk rajzú part között, mely tükörképével zárt hatású folttá egyesül.”²⁵ Valóban korai lapjai közül talán a legsikerültebbek a távolabbi nézőpontból felvett, vízpartokat ábrázoló kompozíciók, amelyekben az angol tájkép rézkarcokból, pl. Seymour Haden hatása is érződik. Olgyai 1909-ben Rauschert egyenesen „a magyar Haden”-nek nevezte.²⁶ (*A Duna Újlakról, Az óbudai hajógyár* 42-43. kép). Rauscher fegyvermezetségéből, akadémiai képzéséből vezeti le Takács Zoltán, hogy ekkor, a rézkarc technikájában nem törekedett festői hatás elérésére, nem alkalmazott árnyékolt, pontozott, felületeket, csak olyan vonal került a lemezre, amely „formaértéket képvisel”.²⁷ A felület viszonylag nagy üresen hagyott részei, és a sokszor csak részleteiben kidolgozott motívum, amelynél bizonyos elemek hirtelen a semmibe tűnnek, sokszor mégis atmoszférikus hatást sugallnak (pl. *Selmecbányai klopácska*).

Szemléletének, komponálási módjának megváltozását jelzi az 1890-es évek végéről való *Chioggiai bárkák* (44. című lapja, amelyen partra vonatot halászbárkákat ábrázolt egy Rauschernél szokatlan közeli és enyhén alulnézeti pontból. A nézőpontnak köszönhetően a leghangúlyosabb eleme a kompozíciónak lap előterében a kikötő három cölöpe. A meglepő képkivágatú lap új technikával is készült, a rézkarcot kevés akvatintával kombinálta.

A vernis-mou-val (lágylap) és akvatintával kombinált rézkarcokkal kezdte a festői hatások keresését, majd kifejezetten az akvarell hatás elérésére törekedett. Az átmeneti lapok között vannak

csak vernis-mou technikát alkalmazó (*Bolgárkerék* 1902. 45. kép), rézkarcral megdolgozott akvatinta (*Gabonahajók* 1901 k. 46. kép), színes akvatinta alányomással kombinált és végül a rézkarc teljes kiiktatásával készült akvatinta lapok. Első nagyobb lapjai 1901-1902-ből szélaknai részleteket, parasztkunyhókat ábrázolnak, a *Chioggiai halászbárkákhoz* hasonló közeli nézőpontból. A lapok Rauscher szándékának megfelelően akvarellt idéznek, a tónusfokozatok gazdagsága a napfény villódzását is képesek érzékeltetni, az erős fény-árnyék átmenetek jellemzik e műveit. A foltmaratás hagyományos eljárása során azonban minden egyes tónusértéket külön maratnak a lemezen. Általában néhány tónusnál nem is használtak többet, mivel az nagyon megnehezítette az előállítás folyamatát. Az akvatintának ezt a hagyományos formáját kezdte Rauscher egyszerűsíteni az 1900-as évek elejétől, oly módon, hogy egyszerre, egy maratás által elérje a lemez végső állapotát. Eljárásának másik újítása az volt, hogy szemben az akvatinta negatív készülésével, amelynek során a sötét tónusoktól a világosabbak felé haladva, visszafelé maratták a lapokat, ő pozitív eljárást dolgozott ki, hogy a lemezre ráfestett képet egyszerre marathassa ki.

Rauschert „alkimista” kísérleteiben műegyetemi kollégája, az egyetem volt rektora, Wartha Vince kémikus professzor segítette. Rauscher egy nagy albumban²⁸ gyűjtötte kísérleteinek eredményeit, számtalan kicsiny lapot, amelyeken tudományos pontossággal rögzítette az előállítás módját. Szerepel a lapokon, hogy milyen fémre (réz, cink, alumínium), milyen savval, és milyen speciális aktiváló folyadékkal állította elő a nyomatot. A lapokon tájrészletek, épületrészek, alaktanulmányok éppúgy szerepelnek, mint egyszerű keskenyebb-szélesebb vonalak, vagy négyzetek, foltok, a tónusfokozatoknak megfelelően a világosszürkétől a feketéig terjedő árnyalatokban. Az album első lapjai 1901-ből valók, ezeken még vernis-mou-val (lágyalap) is kísérletezett. 1902-től azonban már csak akvatintát használt. Saját eljárásának első kísérletei a már korábban rézkarcban kivitt kompozíciók újrafogalmazásai. A pozitív akvatinta első kísérletein az addigi rajzosság eltűnt, a sötét és világosabb foltok ellentétére építette a kompozíciót. A *Gabona hajó a Dunán* (1902) holdas éji jelenetén a hajó tömbje alig válik el a víz szürke tömegétől, amelyet a hold fénye csíkoz világosan, az égbolton sötét felhők közül bukkannak elő a világosabb részek. A *Chioggiai bárka I-III.* (1902. 47. kép) a nyílt tengeren már világosabb összenyomást ad, több próbanyomatban is elkészítette, közülük talán a színes változat a legsikerültebb, ahol a vitorla narancs színe válik ki a víz és az égbolt szürke árnyalataiban játszó felületéből. 1903-ban készítette el a kortársak által egyik legtöbbször tartott művét, a *Rothenburgi városháza kapuját* (48. kép), amelyen sikerült megközelítenie az akvarell hatását, sőt, Takács szerint a mű „egészen a festmény benyomását kelti”²⁹. Az 1905-ben készült *Esslingeni részlet (Wolfsthor)* már jóval világosabb, a napfény játéka is megjelenik. Ettől kezdve lapjait pozitív akvatinta eljárással készítette, kezdetben kisebb, majd egyre nagyobb méretben. (*Szélaknai bányászlat* 1905, *Zebeğenyi táj* 1905, *Santa Maria in Organo* 1906–10 stb. 49-50. kép)

A korszakban technikai vívmányként értékelt eredményeit szemlélve felöltlik a mai nézőben a kérdés, hogy vajon miért foglalkoztatta Rauschert annyira a technika. A nagy méretű akvatinta lapokat nézve feltűnő, mennyire hasonlóanak a fényképfelvételekre, nem egy lapja megbarnult dagerrotípiára emlékeztet. A kortársak azonban nagyra tartották Rauscher kísérletezéseinek eredményét, 1903-ban grafikai díjjal ismerték el egyik első, új technikával készült *Szélaknai részletét*. Rauscher azonban tovább folytatta technikai kutatását, egyre tökéletesedő eljárásokat dolgozott ki, amelyeknek során ekkor egyre inkább visszavonult a művészeti életből. 1906-ig nem állított ki, ekkor adta közre az eltelt időszakban kidolgozott technikájú lapjait, amelyet a kortársak Rauscher-féle akvatintának neveztek. Az 1906 és 1911 között a grafikai kiállításokon egymás után mutatta be technikai bűvárkodása eredményeit (1906-ban: *Chioggiai halászbárkák, Besztercebányai részlet, Zebeğenyi részlet*, 1908-ban *Szélaknai részlet*, 1910-ben pl. *Santa Maria in Organo*), utána azonban végleg visszavonult a tárlatokról. Megszállottan kutatta a mélynyomás további technikai lehetőségeit – élete utolsó éveiben pozitív rendszerű vonalmaratással próbálkozott³⁰ – és akvatinta eljárásának publikálásán dolgozott. 1914-ben bekövetkezett halálakor műve kéziratban maradt, amelyet előbb németül adtak ki 1933-ban, majd 1938-ban magyarul is.³¹ A

többi általa kidolgozott eljárás nem ismert.

c. Rippl-Rónai József

Rippl-Rónai József a peintre-lithographe, aki a Nabiktól és Toulouse-Lautrectől tanulta a könyomás iránti szeretetet, 1894-től kezdett a Párizsban az 1890-es évek közepén igen modernnek számító színes litográfiában alkotni.³² Amikor az 1890-es évek elején Rippl-Rónai eltávolodott Munkácsy festői szemléletétől, a grafikáról és iparművészetről vallott elvei is jelentős változáson mentek keresztül, választott párizsi orientációjának megfelelően.³³ Az 1889-ben a Café Volpiniiben rendezett Gauguin kiállításról beszámolt *Emlékezéseiben*³⁴, és a litográfia szempontjából jelentős, az École des Beaux-Arts-on 1891-ben rendezett japán fametszet kiállítást és a litográfia történetét bemutató nagy szabású tárlatot is láthatta. A Nabik alkotásait is ismerhette, Pierre Bonnard első bemutatkozása 1891-ben volt, ekkor állította ki *Nők kertben* című négy részes pannóját, ami bizonyára hatott Rippl-Rónai később, az 1890-es évek közepén alkotott hasonló témájú rajzaira és terveire, és a *Les Vierges* kötetre is. 1891 júniusában került az utcára Bonnard *France Champagne* plakátja, amelyet Rippl-Rónai igen nagyra tartott, és ami Toulouse-Lautrec-et is inspirálta. A Nabik 1893-tól illusztrálták Thadée Natanson irodalmi és képzőművészeti folyóiratát, a *La Revue Blanche*-ot, amelynek munkatársai lévén érdemelték ki a „*Revue Blanche* festői” nevet. 1893-ban jelent meg André Gide *Le voyage d'Urien* (Urien utazása) című műve Maurice Denis 30 litográfiájával.

Az 1890-es évek elejétől foglalkoztatta Rippl-Rónait is az iparművészet. *Emlékezéseiben* tréfásan jegyezte meg, hogy rossz anyagi viszonyai járultak hozzá iparművészeti munkásságának elindulásához, mivel festőanyagok híján az *art appliqué*-val kezdett foglalkozni.³⁵ A falikárpitervezés felé Aristide Maillol hatására fordult, akivel 1890 körül barátkozott össze. Legkorábbi ismert kárpitjának, a *Krisztus születése és halálának* terveit 1892–1894 között készítette, majd ezt követte az *Idealizmus és realizmus*, amely 1894-re elkészült.

Amikor Rippl-Rónai 1894-ben, *Öreganyám* című képének kiállítását követően szoros kapcsolatba került a Nabikkal, az 1889 óta együtt dolgozó ifjú festők csoportját (Maureice Denis, Pierre Bonnard, Edouard Vuillard, Paul-Élie Ranson, Ker-Xavier Roussel, Felix Vallotton, Henri-Gabriel Ibels) hasonló művészeti problémák foglalkoztatták, összművészeti törekvéseik találkoztak saját felfogásával.³⁶ Rippl-Rónai fogékony volt minden újra, modernre, ez tükröződött például neuilly-i otthonán is, ahol a Nabik Natanson társaságában látogatták meg. Natanson később elismeréssel írta le a korabeli festő-otthonoktól eltérő puritán, jó ízléssel berendezett házat, amelyet „egy szegény nagyr lakásának”, „whistleri otthonnak” nevezett. E látogatás alkalmával esett meg az a szórakoztató félreértés, amely egyben Rippl-Rónai könyvművészet iránti érdeklődését is bizonyítja. A Nabik ugyanis egy általa „illusztrált” Mallarmé kötet láttán irigységgel vegyes csodálattal faggatták, hogyan jutott ilyen előkelő megbízáshoz. Végül kiderült, hogy Rippl saját kedvtelésére készített illusztrációkat tett Mallarmé *Les Pages (Oldalak)* című kötetének lapjai közé.³⁷

A Nabikkal való barátsága révén Rippl-Rónai bekerült abba a körbe, ahol, a modern művészi grafika és iparművészet úttörő jellegű alkotásai készültek, és tudomással bírt a művészi grafika és tervező grafika lehetséges piacáról is. 1894-től kezdve nagy kedvvel fogott a litografáláshoz. Thadée Natanson kérte fel a *La Revue Blanche* számára egy lap készítésére. Vuillard, Vallotton, Toulouse-Lautrec, Roussel, Sérusier, Ibels után az augusztusi szám mellékleteként szerepelt Rippl-Rónai *Lámpánál olvasó nő* című műve. A kompozíció öt színnel van nyomva,³⁸ az erősen meghúzott, szükségzavú vonalak rajzolják ki a kevés látható tárgyat, az asztal lapját, a lámpa formáit, a kezén támaszkodó nő mozdulatát, hajfűrtjeinek kusza tömegét, az asztalon előtte fekvő csészét. A lap háttérét a homogén szürkés színek foltjai adják, amelyekből féhéren világít ki a lámpa fényétől megvilágított papírlap. A főként a dekoratív vonalakra épülő ábrázolásban Rippl még nem oly

szabad és kreatív módon használta ki a litográfia technikai lehetőségeit, mint későbbi művein. Mindazonáltal, mint Bajkay Éva megállapítja,³⁹ a lap feltételez már bizonyos kőrajzoló gyakorlatot, ekkor Rippl-Rónai már bizonyosan elkezdett Clot és Ancourt nyomdáiba járni, amint erről *Emlékezeiseiben* beszámolt. „Toulouse-Lautrec „nem győzött eleget hívní Ancourt nyomdájába, ahol ő mindennapos volt. Az abszintszag után a nyomdaszagot szerette a legjobban. Sokat rajzolt köre. [...] Néhány vonal, gyönyörűen dekoráló színekkel: ilyenek az ő jó művei...”⁴⁰ Rippl-Rónai említést tett más litografáló művészekről is, mint írta: „Ebben az időben (1895 körül) más dekoratív hajlandóságú művészek is igyekeztek szép plakátokat készíteni: mindenfelé találkozhatunk litografáló fiatal művészekkel a nyomdáiban...”⁴¹

Az *Emlékezesek* történetei rávilágítanak arra, hogy az 1890-es évek Párizsában litografálni modern és divatos tevékenység volt, legalábbis az ifjú művészek egy bizonyos körében. Rippl-Rónai sem magányosan, belső készítésből kezdett litográfiával foglalkozni, hanem részese volt annak a nagy felbuzdulásnak, amikor festők közösen, egymást biztatva próbálgatták ezt az új művészi kifejezőmódot.

A következő évben, 1895 decemberében jelent meg a *Les Vierges* kötet, benne Rippl-Rónai négy könyomatával, Siegfried Bing kiadásában, kétszáz példányban.⁴² (51-54. kép) A kötethez Georges Robenbach Párizsban élő belga szimbolista költő írt szöveget. A könyvművészet és a művészi grafika jelentőségére utal, hogy nem Rippl-Rónai készített illusztrációkat egy irodalmi szöveghez, hanem éppen fordítva, a litográfiaihoz utólag fűzte Rodenbach a szövegét. A *Les Vierges* nyomatok a Rippl-Rónai életművében ritka, szimbolikusan is értelmezhető művek közé tartoznak. A négy litográfia a nő életének állomásait jeleníti meg. Rippl-Rónai e törekvésében Nabi barátai nyomdokain járt, akik gyakran vették műveik témáit a női életkorokból, esetenként az évszakok ábrázolásával is összekötve.⁴³ Ugyanakkor Rippl-Rónainál a szimbolikus tartalom nem elsődrendű, ő maga így nyilatkozott kis képeiről: „Az én könyvemet a világosság, fiatalság, a nap ragyogása és a szép természet bearanyozása [jellemzi], fiatal leánykák habozása az életük küszöbén, később, és végre midőn megnyugodva tekintenek vissza múltjukra, stb. Rövid álom.”⁴⁴

A *Les Vierges* négy kompozíciójához több technikában (ceruza, akvarell, pasztell) is készített tanulmányokat, az elkészült kompozíciókhoz pedig számtalan színváltozatot készített Rippl-Rónai. A litografálásban rejlő lehetőségek tökéletes ismeretéről tanúskodnak e lapok. Az elmosódott, lágy pasztelles foltokból és szinte körvonalak nélkül felépülő lapok mellett születtek erősen kontúros, határozott, erőteljesebb megoldások is, illetve akvarellt idéző, nyugodtabb, kiegyensúlyozottabb, talán kevésbé artisztikus kompozíciók is. A szakirodalom a *Les Vierges* nyomtatokat a japonizmussal hozza kapcsolatba, Pierre Bonnard hatása is talán itt érhető legjobban tetten. Ugyanakkor Maurice Denis-nek szintén 1894-ben készült litográfiája Mallarmé *Apparition* című költeményéhez is rokonságot mutat a *Les Vierges* komponálási elveivel. A litográfiai legszebb darabjai azok, amelyeken a színes foltok felületének különbsége adja ki az ábrázolást magát: a táji háttérből, a jellegzetes apró levelekkel ábrázolt falombból és füves rétből a nőalakok ruhájának dekoratív foltja elmosódott, nem homogén felülete révén válik ki. A ruhákat – és ezzel magukat az alakokat – több szín egymásra nyomásával is kipróbálta, de halvány, pasztelles hatást keltve.

A *Les Vierges* után 1896-ban készítette *Bretagne-i népiünnep* című litográfiáját, amely Ambroise Vollard kiadásában, az *Album des Peintres-Graveurs*-ben Pierre Bonnard, Maurice Denis, Fantin-Latour, Odilon Redon, Renoir, Vuillard, Vallotton, Jan Toorop stb. nyomatai mellett jelent meg.⁴⁵ A jeles társasághoz méltó lap megalkotásának igénye vezethette Rippl-Rónait, amikor barátai cloisonnizmusának megfelelő művet készített. A lap zárt, összefogott kompozíciója kontúros megfogalmazása felidézi Gauguin pont-aven-i iskoláját is. A lap a sárga és kék erős ellentétére épül, a kompozíció harmadik hangsúlyos eleme maga a festék nélkül hagyott papír, amely így hangsúlyos csontszínű foltokat alkot. A lap tetején, a *Les Vierges*-ről ismerős gyümölcsfák lombjának elhúzódo tömege zárja le a jelenetet. A nagyvonalú, összefogott vonalak a mozgást dinamikusán érzékeltetik, míg a tömegben álló alakokat súlyosan, mozdulatlanul tartják.

Ezután a felkérés után Rippl felhagyott néhány évre az eredeti litográfiai készítésével.

Legközelebb 1901-ben készített litográfiát, amelyet a budapesti Ullmann József könyomdában nyomtak, *Iparoscsalád vasárnap* (55. kép) címmel.⁴⁶ Ez a lap, amelyet a Könyves Kálmán Műkiadó adott ki, ily módon a Műkiadó 1903-as litográfia sorozata előzményének tekinthető. Az *Iparoscsalád vasárnap* párizsi, korábbi litográfiáit idézi, halvány színei, a képkivágat, a szereplők megformálása, a kontúrok szakadozott vonala Vuillard és Bonnard lapjaival rokonítja. Nem készült hozzá pasztell előrajz, a kompozíció kialakulásának folyamatát megfigyelhetjük a próbanyomaton keresztül, melyeket Rippl 1902-ben a kész művel együtt ajánlott fel megvételre, művészi értékükkel tisztában lévén. 1902-ből való az *Ostendei plage* (56. kép), egy évvel később, 1903-ban pedig a Könyves Kálmán Műkiadó sorozatába készítette el utolsó ismert eredeti lapját, *Földművesek* (*Kertészek* 57. kép) címmel. E két utolsó laphoz ismeretesebb pasztell változatok. Az *Ostendei plage* fő motívuma a szálloda hatalmas tömbje az előtérben nyüzsgő apró fürdőző alakok szemszögéből láttatva. A nyüzsgés, a tengerpart zibongásának megkapó ábrázolása Bonnard utcaképeinek hangulatát idézi. A *Földművesek*, mind tematikájában, mind kivitelezésében szerényebb igényű, párizsi stílusától eltávolodva krétalitográfiát készített. A Könyves Kálmán sorozatának kudarca Rippl-Rónait is elbátortalanította, és több eredeti lapot nem litografált.

Rippl-Rónai litográfiai munkásságának másik fontos területe a tervező grafika. 1897-ben kezdte alkalmazott grafikai tevékenységét, amely teljes egészében Magyarországhoz kötődik. Tervezett meghívót, menükártyát, és több plakátot, művei készítése során ugyanúgy a művészi összhatás keresése, az autonóm alkotás jellemezte, mint eredeti lapjai alkotásánál.

Sajnos nem ismerjük Rippl-Rónai valamennyi plakáttervét és kivitelezett plakátját,⁴⁷ de egy 1898 augusztusában kelt jegyzékből következtethetünk egy részükre. A jegyzékben szerepel két darab „selyempapírlap plakáttervet. Nemzetközi modern kiállítás” (valószínűleg az 1898-ban, az Iparművészeti Múzeumban rendezett plakátkiállítás számára), „öt drb. plakát. Nemzeti Szalon.”, valamint „tizennyolc drb. kisebb-nagyobb lithografizott plakáttervet”.⁴⁸

Rippl-Rónai József első általunk ismert plakátja valószínűleg a jegyzékben szereplő öt Nemzeti Szalon plakát egyike volt, 1897-ben készült a Nemzeti Szalon decemberi, rendkívüli kiállítására (58. kép). Inspirálója Pierre Bonnard volt, akinek 1891-ben készült nagy hatású *France-Champagne* plakátjáról Rippl így írt: „Bonnard «Pezsgős asszonya» (citromsárga papiros, fekete naiv vonalakkal) a legszebbek közül való, melyek a plakátművészet terén egyáltalán készültek.”⁴⁹ A plakát himző nőt ábrázol, akit szinte „befon” a jobb alsó sarokból induló, himzésre emlékeztető virágminta. A hirdetés szövegéhez Rippl-Rónai nem nyomdai, hanem rajzolt betűket használt, ami nagyon jellemző volt az 1890-es évek francia plakátjaira.⁵⁰

A Nemzeti Szalon plakátja eredetileg sötétlila alapra készült fekete rajzzal, mára azonban a papír teljesen kifakult. Eredeti állapotában nehéz elképzelni, hogy megfelelt volna a plakátoktól elvárható figyelemkeltés céljának. Mivel Rippl öt Nemzeti Szalon plakátról tett említést a jegyzékben, elképzelhető, hogy ugyanannak a plakáttervnek öt különböző színvariánsáról van szó. Rippl érdekelt a különböző színnyomások által elérhető hatás: „...feladtam postára egy csomagot, amelyben a lithographia terén tett bűvárodásaimról tesznek tanúságot dolgoim: tekintettel a gazdagabb színezésre; azok lágyabb v. erősebb alkalmazására, különböző studiumokra beosztva; a különféle papírmek felhasználásával, amelyek (...) mindmegannyi effektust árulnak el – amit mindig fő tudni, ha pl. az ember plakátot, könyvet vagy másfeffle decoratív dologt akar már biztos

kézzel csinálni!!!” – írta Radisics Jenőnek.⁵¹

Rippl-Rónai későbbi plakátjaira is jellemző az itt megfigyelhető komponálási elv: a jellegzetes kanyargó, szabálytalan, üres, rajzolt betűk az információ hordozásán túl maguk is motívumok, a kompozíció szerves részét képezik. Különösen jellemző ez az említett Nemzeti Szalon plakáton, Rippl-Rónainak a Mercur-Palotában 1902-ben rendezett harmadik önálló budapesti kiállításához készült plakáttervén, valamint a Műcsarnok 1903. évi Nemzetközi Tavasz Kiállításához készült plakátján,⁵² ahol a kompozíciótól üresen hagyott felületeket teljesen kitölti a plakát szövege. Az 1902-ben készült plakáttervnek ugyan nem ismerjük litografált változatát, de a

terven jól megfigyelhető, hogyan alakította át Rippl-Rónai egyik korábbi kompozícióját, az Andrásy-ebédlőhöz készült *Pirosruhá nő* című himzett kárpit egy részletét, a plakát műfajának megfelelően. Hasonlóan járt el Rippl a Mücsarnok 1903-as Nemzetközi Tavaszi Kiállításának plakátjánál. Itt is egy régebbi, ismert művét, a *Kalitkás nő* című festményét alkalmazta emblémaként, művészi névjegyként. Az eredetileg egész alakot ábrázoló, álló képből fekvő formátumú plakátot tervezett, a festmény sötét tónusait a műfajnak megfelelően erőteljes, tiszta színekre változtatta.

A Nemzeti Szalon 1897-es kiállítását kísérő katalógust a plakát burjánzó virágaival, indáival díszítette Rippl-Rónai, a kis füzet hátlapjára is néhány virág motívumot rajzolt (59. kép). A Salon Gurlittban a következő évben, 1898-ban rendezett tárlatára szintén készített meghívót, ezen ismét virágcsokrot ábrázolt, amely a meghívó szinte teljes felületét kitölti, maga a szöveg, a rajzolt, üres betűk a virágváza két oldalára szorultak, dekoratív keretbe foglalva azt, emlékeztetve a Vuillard által tervezett színházi programokra. Rippl-Rónai 1899-ben a *Budapesti Újságírók Egyesületének béli meghívóját* litografálta. A meghívó borítékjának elő és hátlapja különbözik, az egyiken a már bevált virágcsokor tölti ki a felületet erőteljes, mély színekkel nyomva, a másik oldalon kerítés előtt fa és bokrok láthatóak, a lap felső részét elfoglalja a gesztenyefa lombjának sötét rajza. Rippl-Rónai elszakadt a megrendelőhöz, vagy az alkalomhoz kötődő szokásos tervezői szemléletől, és dekoratív, csak esztétikai mondanivalót tükröző autonóm értékű műveket alkotott. Még inkább jellemzi ez az attitűd a következő évben, az 1900-ban a *párizsi világkiállítás menükártyája* számára készített nyomatait (60. kép). Ismét virágábrázolást választott, gömbölyű vázában három kibomló rózsza díszíti a terveit. A lényeg azonban nem csupán a síkhatású, vonalakkal határolt foltokból előálló kompozícióban volt, hanem a Radicsicnak írt, idézett levél szellemében Rippl a különböző papírokon különböző színnel nyomott variánsok eltérő hatásait vizsgálta. Mint már a Nemzeti Szalon plakát esetében is, ahol sötétlilára fekete festékkel nyomtatott, itt sem a funkcionak való legtekélyesebb megfelelés vágya motiválta. Az eltérő színhatások, meglehetősen és rendkívül dekoratív „színharmóniák” érdekelték. Az egyes változatok nem is tekinthetők próbanyomatoknak, inkább önálló lapok sorozatának. A menükártya motívuma Rippl számára is fontos lehetett, 1911-ben, önálló kiállítása hirdetésére újra elővette, és immár az eredeti motívum középészét kiragadva, felnagyítva, egyszerű fekete festékkel nyomva a fehér lapra, Bajkay Éva megállapítása szerint „modern kalligráfiává” alakította át.⁵³

A litografáláshoz való viszonyát a Radicsicshoz írt levél jól szemlélteti. Rippl-Rónai számára a színes litográfia nem pusztán technika volt, hanem a művészi kifejezés szinte tetszőlegesen változtatható, variálható eszköze. A különböző színnyomatok, különböző papírok felhasználása során más és más műveket hozott létre, amelyeknek művészi értékével tökéletesen tisztában volt. Már 1900-ban odaajándékozta színnyomatainak egy nagyobb csoportját az Országos Képtárnak, 1902-ben az *Iparoscsalád vasárnap* próbanyomatait ajánlotta fel megvételre. A papír és festékek által elérhető hatás oly mértékig foglalkoztatta, hogy amikor 1902-ben néhány művét (*Töketeremesi Andrásy kastély éjjel, Brugge-i hatyúk*) autotípiában, azaz fotómechanikus eljárással sokszorosították, Rippl itt is kipróbálta a különböző színű papírokon más és más festékkel nyomtatott hatásokat.⁵⁴

Hazatelepülése után az itthoni viszonyok között lassan felhagyott a litografálással. 1903 után csak plakátokat ismerünk tőle. 1908-ban Rippl-Rónai a Nemzeti Szalon 1897-es plakátját leegyszerűsített formában még egyszer felhasználta 1908-ban a M.I.É.N.K. első kiállításának plakátjához.⁵⁵ Ott a képtér alsó felében helyezte el a motívumot, míg a felső képtérbe került a kiállítás címe és a kiállító művészek nevei. Hasonló szerkesztési elvre épül három, 1911-ben készített plakátja: Móríc Zsigmondnak a Nyugat kiadásában megjelent *Falu* című könyvéhez, a Művészházban rendezett keleti kiállításához,⁵⁶ valamint saját, szintén a Művészházban rendezett gyűjteményes kiállításához.⁵⁷

Rippl-Rónai ugyan belépett 1908-ban a Magyar Grafikusok Egyesületébe, és részt is vett az 1909-es nemzetközi nagy grafikai tárlaton, de csak régi litográfiaival szerepelt, új dolgokat nem

készített. Az 1898 óta eltelt idő változásait jól érzékelteti műveinek megváltozott kritikái fogadtatása. 1898-ban az Iparművészeti Múzeumban mutatta be a *Les Vierges* nyomatait. A kritika ekkor „hús-vér nélküli alakok”, „spiritizsta médiumok”-nak gúnyolta a lapokon megjelenő szüzeket. 1909-ben ellenben a kőtetről Czákó lelkesen jegyezte meg: „egypár szép edisió [ti. könyv] jött Rippl-Rónai körjázaival...”⁵⁸ Ám ez nem volt elég biztatás az időközben elismert, népszerű festővé lett Rippl-Rónai számára a feladott grafikus karrier folytatására. Többet nem szerepelt az Egyesület kiállításain, és 1911-ben az alapító tagok közül is eltűnt a neve.

d. Vaszary János

Vaszary János (1867–1939) tervezőgrafikus működése⁵⁹ a sokszorosító művészeteknek egészen más megközelítését példázza, mint Rippl-Rónai esetében. Vaszary már pályájának legelején, az 1890-es évek első éveitől foglalkozott megbízásra illusztrációk készítésével, jelentős tervező grafikai művei 1897–1907 között születtek. Vaszary nem a technikából indult ki az alkotás során, mint Rippl-Rónai, a litográfálás technikáját sem gyakorolta. A litográfiában sokszorosított művekkel szembeni követelményeket ellenben jól ismerte. Képzett festőként kezdett ezzel a viszonylag új területtel foglalkozni. Rendszeresen, felkérésre dolgozott, mindig a megrendelői kívánságát, az alkalom jellegét, műfaji követelményeket tartva szem előtt. Kereskedelmi és irodalmi megrendeléseinél szabadabban, bátrabban alkalmazott zsánerjeleneteket dekoratív szecessziós elemekkel. A hivatalos művészeti szervezetek megbízásainál modern stílusban kivitelezett allegóriákat készített. Mindkét alkotási folyamatban kamatoztatta akadémikus tanultságát, gyakran fejezte ki mondanóját allegóriákban, historizáló képi toposzokban (szárnyas géniusz, Piktúra, Glória stb.)

Vaszary magyarországi, elismert festőként kitűnt művésztszárai közül szerteágazó grafikus tevékenységével. Hiszen, ahogy Lyka Károly írta 1899-ben: „A művészeti pályázatok nem mindig biztatók minálunk. [...] A művészek legjava elegánsan tartózkodik a részvételtől.”⁶⁰ Vaszary tehát éppen az a fiatal, akadémikus képzettségű, világlátott festőművész volt, akire a különféle művészeti pályázatok apelláltak: az iparművészeti mozgalommal tisztában lévén szívesen vállalt alkalmazott grafikai feladatokat. Ez irányú tevékenységére büszke is volt, 1900-ban egy levélben, amelyben önéletrajzát ismertette, Vaszary fontosnak tartotta megemlíteni: „Foglalkozom plakátfestéssel, készítettem az iparművészeti múzeum számára szőnyeg-terveket [...] , könyv-külzeteket [ti. könyvborítók]....”⁶¹ A plakátokon kívül Vaszary meghívókat, címlapokat, kottafedelt is tervezett.

Vaszary tervezőgrafikus tevékenységére valószínűleg hatással volt Rippl-Rónai szemlélete, iparművészeti és grafikai tevékenysége. Vaszary 1893-ban utazott másodszor Párizsba.⁶² Ekkor sokszor járt Rippl-Rónai műtermében, ahol barátja alkalmazott grafikai műveit is mutatta neki. Szerinte Rippl-Rónai „únja a plasztikus megoldást – és könnyen megérthető, hogy miért foglalkozik előszeretettel sikzerű feladatokkal: plakátokkal, gobelinekkel, dekoratív megoldásokkal”⁶³ Vaszary éppen azokat a műfajokat említette, amelyekben hazatérése után ő maga is szívesen alkotott. A nála hat évvel idősebb, tapasztalt párizsi művészt és körét egyfajta mintának tarthatta.

Vaszary alkalmazott grafikai műveire nagy hatást gyakorolt Alfons Mucha művészete. 1897 végén, esetleg 1898 elején jelentkezett első plakáttervével, amelyet az első magyarországi, kereskedelmi célú plakátpályázatra készített, Thék Endre gyáros zongoragyárának népszerűsítésére. A pályázatot Vaszary nyerte meg *L’Affiche* jeligéjű tervével (61. kép), amely Mucha *Gismonda* (1894) plakátjához hasonlított.⁶⁴ 1898 folyamán több irodalmi megrendelése volt, Farnady Elemér és Bartók Lajos *Nem szeretlek* című dalának kottafedélét, Koroda Pál *Líra* című kötetének címlapját tervezte.

A Thék-plakáton és a két címlapon Vaszary zsánerjeleneteket használt, dekoratív, szecessziós stílusban, a kompozíciókat átszövő, stilizált motívumokkal. Amikor azonban, szintén 1898-ban, a 65 éves Lotz Károly köszöntésére rendezett ünnepély meghívóját tervezte, akadémikus

képzettségéhez nyúlt, és allegorikus mondanóját aprólékos, természetű stílusban fogalmazta meg, szecessziós ornamensekkel díszítve. Vaszary első, vázlatos terve a meghívóhoz a korabeli oklevelekre emlékeztet, ám stilizált, szecessziós formában. A meghívónak ez a terve nem valósult meg, a műsa alakját azonban Vaszary felhasználta az 1900-as párizsi világkiállítás magyar katalógusának címlapjaként. A megvalósult meghívó lényegre törőbb, összefogottabb kompozíció (62. kép). A lap szélén génusz áll, kitárt fekete szárnya uralja a kép bal oldalát. Két kezét szétárja, bal kezében pálmaágat tart. Lábnál helyezte el a művész Lotz mester medaillonba foglalt portróját, a jobb szélén pedig a művész dicsőségét hirdető babérágat és a művészet címerét. Az alakok megfogalmazása akadémikus, az ornamentikus elemek azonban szecessziós hangulatot adnak a kompozíciónak.

Vaszary hasonlóan emelkedett témát ábrázolt a plakát műfajának megfelelő megfogalmazásban, amikor a jubileumi év keretében, 1898 márciusában felállított Bem-Petőfi körképhez készített plakátot. Kompozícióján ismét szárnyas génusz látható, amint Patrona Hungariae-s zászlót és babérkoszorút emel a magasba. A megjelenített téma illeszkedik a historizmus képi toposzaihoz, mégis, rajzi megfogalmazása, a szöveg elhelyezése és a rajzolt betűk, a lényegre törő és ugyanakkor mehökkentő képkivágat és a stilizált részletek a plakát műfajának megfelelő együttest alkotnak. Műve a kortársak értékelése szerint is jól sikerült, olyannyira, hogy az 1898-ban az Iparművészeti Múzeumban rendezett nemzetközi plakátkiállításon is kiállították.⁶⁵

1899 tavaszán az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat plakátpályázatát Vaszary János nyerte. A Tavaszai Nemzetközi Kiállításához tervezett plakátján jelzésszerűen, néhány stilizált lombbal ábrázolt természeti környezetben két világhírű műalkotást – a *milói Vénuszt* és Raffaello *Ónarcképét* – helyezett egymás fölé, a képzőművészet újfajta szimbólumát alkotva meg. Ez évben tervezett borítót Pekár Gyula 1899-ben, az Athenaeumnál kiadott novelláskötete, *Az esztendő legendája* számára (63. kép). A borító cím- és hátlapból áll, és színesben nyomták. A címlapon körben a Zodiákus jegyei látszanak, előttük nőalak lebeg háttal, antikizáló ruhában, kitárt kézzel, lobogó vörös hajjal, keresztben csillagok sora jelzi az eget. A hátlapon ugyanezen körön egy fekete ruhás bohóc ül, botjára támaszkodva, kezével állát támasztva szomorkásan néz lefelé. A címlap zodiákus köre Mucha híres *Zodiákus Naptárlapjáról* (1897) ismerős.

1900-ban Vaszary ismét hivatalos megbízást kapott: a párizsi világkiállítás magyar képzőművészeti katalógusának címlapját tervezte. Ekkor használta fel átdolgozott formában a meg nem valósult Lotz-meghívóterven szereplő Piktúra alakját, akinek jobbja a művészetek címerével ötvözött babérkoszorút adott.

1900 után készült a *Magyar művészek állandó múkiállítását* (Nemzeti Szalon) hirdető plakát (64. kép). Itt mintha a párizsi katalógus Piktúrája megfordult volna, jobb kezén támaszkodva merengve maga elé néz, kinyújtott bal kezét, amelyben négyszögletes palettát és ecseteket tart, a plakát keretén nyugtatja.

Alkalmazott grafikusként való ténykedése is közrejátszott abban, hogy 1903-ban Vaszaryt is felkérte Lázár Béla a Könyves Kálmán sorozatban való részvételre. Erre utal a sorozat ötletében szerepet játszó Rippel-Rónai híres megállapítása, amelyben Vaszaryt saját grafikai törekvéseinek szinte egyedüli értőjeként, osztójaként jellemezte: „Egyszerre modern plakátot csinálni annak, aki ellensége az ilyen irányoknak, – lehetetlen. Ferenczyn, Vaszaryn, szerény magamon kívül erre való magyar művészt nem ismerek el ezidőszert.”⁶⁶ A Lázár Béla által felkért művészek között Vaszary is azok közé a tartozott, akik korábban nem litografáltak. Vaszaryt éppen grafikus tevékenysége miatt érdekelhette a felkérés, amelyre két lapot készített, mintegy litográfiai ismeretei „mesterlapjait” alkotva. E két lap az *Omnibus megállóhely* és a *Tavaszi* (65-66. kép). Az *Omnibus megállóhely* Vaszary életművében társtalan kompozíció. Valószínűleg a technika, a mesterség tanulmányozásából adódott, hogy oeuvre-jében egyedülálló darabot alkotott, amely egyben tisztelgés a francia litográfus mesterek, valamint Rippel-Rónai József grafikai művészete előtt. Vaszary városi életképet választott lapja témájául: a téli utcán kispolgárok, férfiak, nők csoportja készül omnibuszra szállni. A kompozíció zárt jellegét erősíti a csupa háttal ábrázolt szereplő, az

egyetlen, néző felé forduló arc (egy szakállas, szinte alig látható öregemberen kívül) egy kisgyermeké. A képkivágot a Nabik művészetének alapos ismeretéről tanúskodik. A kompozíció középpontját az omnibusz kereké adja, idézve Pierre Bonnard híres festményét (*Omnibusz*, 1895). A kép enyhén balra dől, mivel az utcát Vaszary ferde kivágatban ábrázolta, dől az omnibusz, a kockakövek, és a jobb alsó szél járdaszegélye is ferde, amiólt a kompozíció merevsége ellenére dinamikussá válik. Vaszary e lapjával a francia litográfiai mesterek beható ismeretéről tanúskodó művet, mintegy a litográfiai esszenciáját akarta létrehozni.

Égészen más felfogású másik megjelent műve, a *Tavaszi*. Ha az előbbi mű franciás, ez a lap a német szimbolizmust idézi, allegorikus jelentést sugall vidám tavaszi életkép köntösében. A formai megoldás is egészen más: nagy, egységes színfoltok és erős kontúrok helyett könnyed, vonalas, tusra emlékeztető aprólékos rajz alá került néhány nagyobb színfolt. A jelzésszerű táji háttér előtt három nőalak látható. A kompozíció csaknem felét egy széles mozdulattal lehajló, virágot szedő, lenge ruházatú hölgy foglalja el, míg tőle jobbra egy pucér nő karolja át divatosan öltözött társnőjét. A jelenet a tavasz szimbolikájával áll kapcsolatban, és Vaszary szecessziós-szimbolista korszakának festészetével rokon. Gellér Katalin szerint a három alak közül a lehajló testesíti meg a tavaszt, míg a ruhás és ruhátlan kettős a természet és mesterkéeltség ellentéte utal.⁶⁷ A két, egymástól mind témájában, mind megfogalmazásában nagyon különböző lap Vaszary sokféle forrásból merítő inspirációját mutatja.

A Könyves Kálmán lapok után Vaszary több önálló lapot nem készített. 1904 körül érdeklődése a szőnyegtervek felé fordult. Utolsó ismert litográfált plakátját a Nemzeti Szalon 1907-es kiállításához készítette, a korábban megszokott szerkesztési elveket követve. Az 1899-es műcsarnoki plakát egy változatát készítette el: háttal ábrázolt könyöklő, elmélázó férfi fölött női aktot – műsát – helyezett el, amint készül homlokon csókolni a művészt.

Vaszary a magyar alkalmazott grafika megszületésének egyik fontos szereplője volt. Saját oeuvre-jében, és a 19–20. század fordulójának magyar művészetében is igen jelentős tervező grafikusi munkássága. Plakátjai, címlaptervei koherens egészet alkotnak, és szorosan kapcsolódnak festészetéhez és egyéb iparművészeti tevékenységéhez is.

e. Helbing Ferenc

Helbing Ferenc (1870–1958)⁶⁸ pályája a nyomdászat és az alkalmazott grafika kialakulásának összefüggését is jól példázza: kőrajzoló segédből lett elismert, sikeres alkalmazott grafikus, aki az Iparművészeti Iskola tanáraként, majd igazgatójaként a fiatal nemzedék oktatója volt, és képzőművészeti tárlatokon kiállító grafikusművész.

Helbing Ferenc Érsekújváron született, majd a romániai Crajován járt iskolába. Ott kezdett nyomdában dolgozni, mivel jól rajzolt, kőrajzoló segédként. Pár év nyomdai gyakorlat után Budapestre költözött. 1889-ben beiratkozott a Fővárosi Községi Iparrajziskola domborműrajzi esti tanfolyamára, nappal pedig litográfusként dolgozott, több nagy budapesti könyv- és intézetben. Először Ullmann József könyvnyomdájában, majd a Légrády testvérekénél, azután a Kunossy és Fia cégnél dolgozott. Az Országgyűlési Értesítő nyomdai Rt. (1898-tól Werbőczy nyomda) igazgatója vezető állást ajánlott neki a könyvnyomdában. Itt sok plakátot rajzolt köre, többek között a Millenniumi falragaszt⁶⁹, valamint a Bem-Petőfi körkép falragaszt⁷⁰. Maga is részt vett a millenniumi plakátpályázaton, eredménytelenül. A csak leírásból ismert plakátterv két részből állt, melyeket szöveg választott el. Az alsó rész a Honfoglalás korát ábrázolta, Árpád és a vitézeit, valamint egy indulót fújó kürtöst. A felső részben a jelen kapott helyet, a koronázási ünnepség, mellette a városligeti tó, és a körülötte elhelyezkedő kiállítási épületek, a nézőközönség egy-egy jellegzetes alakjával.⁷¹

1898-ban Helbing Ferenc gyakorló, tapasztalt nyomdászként beiratkozott egy évre az Iparművészeti Iskola esti, alakfestési kurzusára Pap Henrik osztályába,⁷² ahol osztálytársai Scheiber

Hugó, Szamovolszky Ödön, Edvi Illés Jenő, Nagy Balogh János stb. voltak. Szabadidejében az Iskola és Múzeum könyvtárát látogatta, ahol a könyvtár vezetője, Czákó Elemér vette pártfogásába, életük végéig tartó barátságot kötve.

1898-ban a Wodianer és Lampel könyvkiadó az Iparművészeti Társulat útján pályázatot hirdetett a *Költők Albuma* bekötési táblájára. Helbing Ferenc megnyerte a háromszáz koronás első díjat, és ezzel elkezdődött művészi pályafutása. Még abban az évben a *Magyar Iparművészet* számára Fittler Kamill főszerkesztő megbízásából fejléceket, címlapot, záródísztervezet, valamint két ex libriset is közölték.⁷³ Helbing ettől kezdve gyakori, sikeres résztvevője volt az Iparművészeti Társulat által meghirdetett pályázatoknak.⁷⁴

A Werbőczy nyomda 1901-ben csődbe jutott, így Helbing Ferenc a Rigler József Ede Papírneműgyár Rt.-ben⁷⁵ folytatta tevékenységét, mint vezető litográfus. Ő készítette a Rigler nyomda évente kiadott falinaptárához a négy évszakot ábrázoló litográfiákat (67. kép); ezek olyan sikeresek voltak, hogy vízfestmény változatukat 1912-ben kiállította a Műcsarnokban a Magyar Akvarell és Pasztellfestők kiállításán.⁷⁶ A litográfiák a kereskedelmi nyomtatványok igényével készültek, az évszakokat különböző nőalakok vidám, az évszakra jellemző foglalatossága jelzi, maguk a lapok nem különösebben eredetiek, ám élénk, megkapó színezésük magyarázatot adhat népszerűségükre. A kis méretű lapok kontúrok nélküli színes foltokból épülnek fel.

Helbing alkalmazott grafikái munkái mellett 1902-ben kezdett eredeti litográfiákat készíteni. Autonóm igénnyel készült lapjain a krétalitográfia technikát használta, halvány, finom színekkel. Művészetét, csakúgy, mint plakátterveit a müncheni szecesszió, és főként Franz von Stuck hatása jellemzi. 1902-ben, a Műcsarnok Téli Kiállításán állította ki *Vízió* és *Este* című lapjait. A *Vízió* hosszúkás, álló formátumú lap (68. kép), a felső negyedben a szenvedő Krisztus arcával, amely csak halványan, a címnek megfelelően vízióként bukkan fel. A fejét övező tövisinda dekoratív motívumként tekereg, indái a lap aljáig nyújtóznak. A lap felülről lefelé egyre világosodik, alsó fele már szinte üres, ami fokozza a látomásszerűséget. A krétalitográfia használata a kompozíciót rajzossá teszi. Szintén 1902-ben készült az *Álom*, a magyar szecessziós litográfia egyik legszebb alkotása (69. kép). Az egy szín nyomású lapon két virág közül lehunytt szemű nő feje bukkan elő. A virágok az álom ikonográfiájához igazodnak: talán mákvirágok. A függőleges, krétarajzra emlékeztető vonalakkal stilizált kompozíció és a kissé alulnézetből ábrázolt fej mintegy a semmiből előtűnő vízióvá, álombeli látomássá lényegítik a jelenetet. Helbing kompozíciójához nagyon hasonló Maróti Rintel Géza szintén *Álom* címet viselő domborműve,⁷⁷ ahol az álomba merült nő fejét szőlőlevelek övezik, ami a bor okozta mámorra utal.

1903-ban Helbingnek már igen jó neve volt a litográfusok között, és kezdtek művészi körökben is megismerni. Ebben az évben műveivel szerepelt az Országos Képtár *Nemzetközi Modern metszetkiállításán*, valamint a Nemzeti Szalon *Vízfestmény-, Rajz- és Metszetkiállításán*. Amikor a Könyves Kálmán Műkiadó Rt. 1903-ban művészi litográfiai lapokból álló sorozatot készült kiadni, Lázár Béla, a művészeti szerkesztő Helbinghez irányította a művészeket, hogy a litografálást megtanulják. Magát Helbinget is megbízták egy lap elkészítésével, mintegy művészi tevékenységének elismeréseként. Így született meg az *Orfeusz*, Helbing Ferenc egyik legszebb litográfiája (70. kép). Orfeusz, aki olyan csodálatosan muzsikált, hogy a madarak, az állatok, a fák, a virágok és a kövek mind megszédültek tőle, mitológiai tájban, felemelt líráján játszik. Mellette a zenétől elbűvölt oroszlán látható, az égen madarak szállnak egyenes vonalban. A hangszerét áhítatosan pengető Orfeusz alakja a zene hatalmát szimbolizálja. Helbing kompozíciója Franz von Stuck 1891-ben festett *Orfeusz*ának közvetlen hatását mutatja⁷⁸. Stuck Orfeusza Helbingéhez hasonlóan a tájból kiemelve, arany háttér előtt zenél, körülötte a muzsikától elvarázsolt állatok (oroszlán, párdúc, krokodil, béka, eger, madarak) gyülekeznek. Az *Orfeusz* készítésével hozható összefüggésbe egy *Lanton játszó nő* című lapja, amelynek szinte megegyező a kompozíciója az *Orfeusz*éval, azzal a különbséggel, hogy ott nőalak pengeti a hangszeret (71. kép). Az egész kompozíció mégis sokkal erőteljesebb, mint az *Orfeusz*on.

Helbing eredeti művei közé tartozik az 1906-ban készült nagy méretű *Irmuska* című lap,

amely saját lányát ábrázolja (72. kép). A Nemzeti Galéria Adattárában megtalálható az a fénykép, amelynek beállítása alapján a litográfia készült. A profilból ábrázolt lányka félalakos portréja aprólékos kidolgozottságú, a felső keret szecessziós betűi, a hosszított formátum, a homogén háttér mégis igen dekoratívvá teszik.

Helbing 1914 után is aktívan dolgozott. Számos alkalmazott grafikai tervet készített: okmány- és postabélyegeket, okleveleket, bankjegyeket, plakátokat, könyvillusztrációkat stb. 1925-ben ő tervezte az új pengős bankjegyeket, melyek 1927-ben kerültek kibocsátásra. Kipróbálta magát rézkarcban is, a háború allegóriái mellett budapesti részleteket karcolt rézbe. 1927-ben kinevezték az Iparművészeti Iskola igazgatójává, ekkor távozott a Rigler cégtől. 1936-ban nyugdíjazták.

A *Magyar Iparművészet*ben 1914-ben Margitay Ernő írt hosszú cikket Helbingről.⁷⁹ A tanulmány illusztrációi között közölték Helbing Ferenc saját ex librisét. A képen egy litográfiai műhely látható, jobbra maga Helbing Ferenc munkakötényben egy litográfiai követ festékez, balra pedig egy próbanyomatot tanulmányozó férfi áll. Ugyanezt a kompozíciót Helbing már korábban felhasználta, 1902-ben az Iparművészeti Múzeum Karácsonyi Kiállításának katalógusában a Rigler József Ede Papírműgyár Rt.-t hirdette vele. A baloldalon álló férfi tehát esetleg maga Rigler József Ede lehet. Figyelemre méltó, hogy Helbing Ferenc 1914-ben, az Iparművészeti Iskola tanáraként, elismert grafikusként, a munkásságát méltató cikkhez egyik illusztrációként a magát litográfus mesterként ábrázoló ex librisét adta. A kőrajzoló mesterként, de egyszerre művészként is való öndefiníció sokat mondó jele az ex libris jobb szélén, Helbing neve mellett látható rózsatővel övezett hagyományos művészcimer, benne elhelyezett litográfiai eszközökkel.

f. Tichy Gyula

A Felvidéki születésű Tichy Gyula 1902-ben szerzett diplomát a Mintarajziskolában, mint rajztanár. Pályájának korai szakaszában a festészet foglalkoztatta, noha művein elsősorban jeles grafikusok, Walter Crane és Alfons Mucha, valamint Gustav Klimt hatása érződik. Ezeken a mestereken kívül tanulmányozta a szecesszió jelentős folyóiratait, a *Ver Sacrum*ot és a *Jugend*et is. Figyelme 1905-ben fordult a grafika felé, amikor hazautazott Rozsnyóra, hogy betegségéből felépüljön. Betegágyhoz kötöttsége idején kezdett rajzolni, és sokat olvasott: Dantét és a Bibliát. Amikor Kálmán öccse, maga is festő és grafikus 1906 őszén Münchenből Dürer metszeteket ábrázoló képeslapokat hozott magával, Tichy Gyula érdeklődését felkeltette Dürer rajzstílusát és a sokszorosított grafika, majd maga is megpróbálkozott a fametszéssel. Tichy Gyula hagyatékából ismert egy levél, amelyet Morelli Gusztáv írt neki, 1906. december 31-i keltezéssel. Ebben a mester Tichy kérésére a fametszéssel kapcsolatban adott neki felvilágosítást.⁸⁰ A fametszéssel való kísérletezés eredménye a *Nő virággal* (1907) és a *Múza csókja* (1907). Ezek a barnás papírra nyomott művek még kissé ügyetlenek, bár a japonizáló *Női fej virággal* folthatásában finom, jól sikerült kompozíció.

1908-ban ismét beiratkozott a Mintarajziskolába, ahol egy évig járt Olgyai Viktor grafikai szaktanfolyamára. Mivel már korábban foglalkozott fametszettel, nagy lelkesedéssel vetette bele magát a rokon linóleummetszés művészetébe. Linóleummetszetei sikert arattak az 1909-es nemzetközi grafikai kiállításon a Műcsarnokban. Ekkor figyelt fel rá Málnai Béla, *A Ház* szerkesztője, aki közölte lapjában néhány nyomtat. Málnai javaslatára választották be a KÉVE csoportba is 1909 augusztusában⁸¹, amelynek haláláig aktív tagja maradt. 1908 és 1909 nyarat Feleden töltötte, ahol az Iparművészeti Múzeum megbízásából népművészeti anyagot gyűjtött. Itt egy „kítűnő műveltségű” nénnénél lakott, akinek Aubrey Beardsley reprodukciói voltak a birtokában.⁸² A népművészet, valamint a város és vidék ellentéte és Beardsley rajzi világa erős hatást gyakorolt linóleumművészetére. 1909-ben rajztanári állást vállalt Rozsnyón, ettől kezdve itt élt.

Tichy Gyula linóleumnyomatai 1908 és 1912–1913 között készültek. Ezek túlnyomórészt

sárgás vagy barnás japánpapírra egy színnel – intenzív indigó, zöld, barna – nyomott metszetek. A japán fametszeteken megfigyelt térszerkezet, a térábrázolás elhagyása, a felületet teljes kitöltése jellemzi őket. A kezdeti rajzos, tusra emlékeztető vonalas kompozíciókat már 1909 körül felváltották a folthatásra épülő művek, majd 1910 körül visszatértek a vonalak, melyek szinte behálózják, telezsúfolják a lapokat. A gyakran egymás fölé helyezett alakok is a japán metszetek és főleg Gustav Klimt festményeinek szerkezetét idézik. Klimt hatása lehet a meztelen, démoni nők szinte állandó jelenléte is.⁸³ A *Ver Sacrum* folyóirat rendszeresen közölte az osztrák művész akt-grafikáit⁸⁴, amelyeket Tichy a linóleumnak megfelelő puhább, lágyabb formában használt fel. Alányomással, többszínnyomással csak elvétve próbálkozott.⁸⁵

A legkorábbi, 1908-ból származó lapok, a *Fantázia és Analízis* (73. kép), valamint a *Szesély és Akarat* (74. kép) allegóriák. Tichy egyik jellemző képalkotási módszere párba állított fogalmak megjelenítése. Kompozíciójuk szinte azonos, egy szárnyas könnyed nőalak és egy munkába mélyedő férfi kettőjét ábrázolják, ugyanabban a stilizált táji háttérben. A figurák azonban ellenkező előjellel szerepelnek: a *Szesély és Akarat* szitakötőszárnyú, kissé türelmetlen mozdulatú nőalakjával szemben a fiatal, robosztus férfi elmélyült figyelemmel farag egy kötömböt, az akarat elsőbbőségét bizonyítva a hirtelen, könnyű szeszéllyel szemben, míg a *Fantázia és Analízis* lepkeszárnyú, a földtől éppen elszakadni készülő meztelen, lobogó hajú, lábán ókori vértet viselő istennője a szikár, csapzott hajú, keserű, tollát görcsösen markoló Analízis feletti győzelmet – talán Tichy ars poeticáját – testesíti meg. Ezeken a lapokon Tichy még a vonalakat metszi ki a linóleumból, a kompozíció így a fehér háttérre rajzolódik ki. Am Tichy jellemző művei nem ezek, hanem a linóelem folthatására építő kompozíciók, amelyeket 1909-től készített. Ezeken a fehér vastag vonalak a színes alapból bontakoznak ki, csakúgy, mint az ornamentális motívumok, amelyek a háttér egységes foltját tagolják.

1909-ben Tichy Gyula is részt vett a műcsarnoki grafikai kiállításon, három lappal, amelyek közül a *Haldokló tavasz* (75. kép) nagy sikert aratott, több folyóirat is közölte. Ezen egy – minden bizonnyal a Nyarat megtestesítő – szoborszerű érett meztelen asszony tart karjában egy elomló, erőten, ruhátlan fiatal nőt, a Tavaszt. 1909 végén jelent meg a Világosság nyomdánál az *Egy tusos íveg meséi* című albuma. A 35 cinkográfán gyakorta szerepelnek meztelen nők vagy elegáns városi dámák népviseletbe öltözött parasztlányokkal együtt, általában táji környezetben, ami nagyon jellemző témája lett linóleummetszetei egy csoportjának is. A nőalakok egymáshoz fűződő kapcsolatán keresztül a vidék és város ellentéte szimbolikus formában jelenik meg. Az albumba belekerült kisebb méretben az először linóleumban nyomott *Haldokló tavasz* is.

1909-ben készítette a KÉVE II. kiállításának plakátját (76. kép), amely talán az egyik legsikerültebb darabja az életműnek. Két szempontból is különleges: linóleummetszet, ami a plakát műfajában ritka⁸⁶, és szín alányomással készült, amire Tichynél nem nagyon van példa. A harsogó piros, ami Tichy művein egyébként nem jellemző, nyilván a plakát műfaji követelményének, a hatásos reklám elérésének tett engedmény. A plakát témája a festészet allegóriája, ebben követi a szokásos képzőművészeti kiállítási plakát sémát. A képen árnyékban maradván maga a festő látszik alkotás közben, míg modellje, a meztelen nő virággal, fotelben ülve érdeklődéssel figyeli a mű készülését. A fotelt szinte csak kárpitjának mintázata által jelenítette meg Tichy, előre vetítve a stilizált motívumokat, amelyek majd elárasztják művei háttérét. A férfi sötét foltja, a fotel áttört mintázata, a piros háttérből elővilágító nőalak, akit fehér pettyezés emel ki a háttérből, kiegyensúlyozottá teszi a kompozíciót. A nőalak keresett, ám mégis harmonikus mozdulata visszatér a *Pillanat és Évezred* (1909 k., 77. kép) főalakjában. Ismét ellentétbe állított fogalmakat mutat Tichy, az Évezred óriás nőalakja, aki a KÉVE plakát óta némiképp fenyegetőbb lett, ingerülten tekint le a piciny, menekülő Pillanatra, lába mellett piramis látszik, háta mögött különös, összedőlni készülő építmény. Az intenzív kék háttérből előbukkanó meztelen alakok és a háttérrel mustraszzerűen behálózó geometrikus, archaizáló motívumok Tichy jellemző kompozíciós megoldása.

A „negatív-metszés” technika egyik legszebb lapja az aprólékos gonddal kidolgozott nagy

méretű *Diana és Akteon* (1910–1912 k.), amely az ismert görög mítoszt ábrázolja. Aktaion thébai királyfi véletlenül megpillantja fürdőzés közben Artemiszt, ezért a haragos istennő bosszúból szarvassá változtatja, és saját vadászebei halálra sebzik. A hangsúlyosan ábrázolt fürdőző nők és a különös növényzettel és építményekkel zsúfolt stilizált környezet mellett elsikkad maga az elbeszélés: a háttértől alig elváló, végsőkéig absztrahált szarvas-férfi, akinek combjába egy kutya mélyíti fogát. A Dürer parafrázis *Melancholián* (1910–1911. 78. kép) új témát látunk: kicsiny, elgondolkodó férfi töpreng íróasztalánál, míg válla fölött hatalmas, metzelen nő pillant le rá. Az asztalon csavarkulcs és egy nagy kristály hever, a férfi mellett palack, fölötte egy óriási csavarszerkezet, a háttérben pedig talán csillagvizsgáló építmény, amelynek kupoláján görög betűk láthatóak. Foltin Brunó szerint Tichy érdeklődése 1910 körül fordult a fizika, csillagászat felé, amelynek eredménye pl. Tudós című rajzsorozata, és ezzel függ össze a *Melancholia* is.⁸⁷

1910 körül újabb stílusváltás figyelhető meg Tichy metszetein. Visszatért a fehér lapra színes vonalak által felrajzolt kompozíciókhoz, ám a korábbiaktól eltérően, megtartotta a szinte teljesen kitöltött háttérrel. A *Reggeli* (79. kép) című metszet meglep zsánerszerű, minden stilizálástól mentes jellegével. A Tichyt foglalkoztató város-vidék ellentétet ábrázolja ez is, de elvont jelentéstartalom nélkül állítja szembe a lusta, harisnyakötőjében a vetetlen ágyon heverésző – talán nem is túl erkölcsös – városi asszonyt az alázatosan előtte álló, népviseletbe öltözött cselédlánnyal. Ilyen, Tichy életművében meglehetősen ritka zsánerszerű jelenet a *Lány az Andrassy úton* (1910 k., 80. kép) is. Az Andrassy út házainak építészeti elemei, valamint egy kandeláber adják itt a Tichynél szinte elengedhetetlen ornamentális háttérrel. A tér a perspektivikus rövidülés ellenére sem mélyül, mivel a városi épületek elemei egymásba folyva stilizált, dekoratív háttérrel alkotnak.

Tichy egyik főműve az *Ibolyaszedők* (1912, 81. kép), amely a KÉVE műlapja volt 1912-ben. Több színváltozatban is elkészült (világoszöld, kék, barna). Két, folyóparton virágot szedő hölgyet ábrázol, a táj és az alakok tökéletes stilizálásával. A linóleum technikából adódó folthatást nagyszerűen aknázza ki, szinte vonalak használata nélkül, a puhán metszett sötét és világos foltok ellentétéből alakul ki a kompozíció. A háttér nagy részét a patak két partjának egységes zöld felülete teszi ki, a folyó fehérjét a fák tükröződő képe tagolja, horizontális hangsúlyt adva a képnek.

Az utolsó ismert lapok 1912–1913 körüliek. Az *Ibolyaszedőkön* megfigyelt nagy egységes színfoltokat itt vékony erezet töri meg, a puhán kanyargó vonalak pedig helyét szikárabb, határozottabb kontúrok veszik át. A *Friss hó* című lap nem tekinthető szimbolikusak, de képi megfogalmazása talán konkrét témáján túlmutató jelentést sejtet. Egy magaslaton álló, kendőbe burkolózó nő az alant elterülő völgyre és a hegyekre tekint, amelyeket az első hó még alig fed el. A hegyek fehérrel tagolt tömbje és a különösen ható kék színű nyomás időtlenné teszik a jelenetet. A nőalak realisztikus megjelenítése és ruhájának kidolgozottsága éles ellentétben áll a hegyek alkotta háttér absztrakt megfogalmazásával. Foltin szerint Tichy 1912–1913-as dalmáciai utazásainak hatására megváltozott formavilága, művein megjelentek a dalmát hegyek monumentális, meredeken szabdtal szikláit. A *Friss hó* és a *Kultúra és Naivság* (1912–1913. 82. kép) is ennek nyomait viselik magukon.

Tichy Gyulának a Magyar Képzőművészeti Egyetem gyűjteményében számos kisméretű metszete maradt fenn, amelyeknek konkrét felhasználásáról nem tudunk, de Tichy könyvjegyként, illusztrációként írta alá őket (*Ex libris Kozma Lajosnak, a Világosság nyomda könyvjegye*). Tichy készített plakátokat is a KÉVE számára (az 1909. évi II. kiállításra, valamint az 1911-es IV. kiállításra⁸⁸), valamint az 1911-es katalógus címlapja is az ő műve, amelyen parasztház udvarán díszes kopjafát faragó nőalak látható.

1916-ban a két Tichy testvérnek önálló tárlatot rendezett a Szent György Céh. Itt Kálmán jóval több művel mutatkozott be, mint bátyja. Tichy Gyula rézkarcokat és temperákat állított ki. Néhány ismert rézkarca a linóleummetszetek témáit ábrázolja, a rézkarcnak megfelelő vonalasabb stílusban. Rézkarcainál azonban linóleummetszetei jóval jelentősebbek. A kortárs kritikusok szemében a Tichy testvérek közül Tichy Kálmán volt a jelesebbik, aki egyformán otthonosan mozgott a rézkarc, akvatinta, akvarell területén, míg Gyulát gyakran kárhoztatták ügyetlenebb

technikájáért.⁸⁹ Tichy Gyula életműve azonban egységesebb, mint Kálmáné, mai megítélésünk szerint jóval eredetibb és modernebb, így a kutatásra is ő tarthat inkább számot.

3. A „hőskor”: a művész grafika korai művelői

Forbászi Aranyossy Ákos (1870–1898) 1888-tól a müncheni Akadémián festészetet és Johann Leonhardt Raab-tól rézkarcolást tanult, majd Hollósy iskolájába is járt. 1897–1898-ban a budapesti Mintarajziskola növendéke volt. 1895-től szerepelt a Műcsarnok tárlatain, de első eredeti rézkarcai 1891-ből valók. Ezek szubtilis, egymást metsző aprólékos vonásokkal kialakított arcképek realisztikus módon megfogalmazva (*Ülő sváb paraszt* 1891, *Bajor paraszt* 1891, *Leányfej* 1892). Az egyik legkifejezőbb portréja egy ülő leányt ábrázol, rézkarcban is Hollósy modorát idézve (83. kép). A portrék mellett Rembrandtot idéző, finom, nagy technikai tudással kivitelezett tájképeket is karcolt (*A nymphenburgi tónál* 1892), egy téli tájat ábrázoló lapja (*Kassai téli részlet* 1892. 84. kép) Olgyai tájfeldolgoásával rokon. Aranyossy a rézkarcot néhol akvatintával kombinálta. A *Heimhauseni táj* (1893) ettől dekoratív hatást kelt, míg a *Dachau-i templom előtt* című lapon a napfény játékának ábrázolása révén az akvatinta használatával plein-air hatást sikerült elérnie (85. kép). Legismertebb és leg többre tartott műve, a *Bubics püspök képmása* (1893), saját olajfestménye után készült. A finom tónusú, nagyigényű ábrázolás képviselte Aranyossyt a millenniumi kiállításon, és 1898-ban az Országos Képtár *Modern Metszetek* kiállításán. A fiatalon meghalt, nagy tehetségű Aranyossy munkáit nagyra becsülték a korszakban, lapjait az 1909-es nemzetközi grafikai kiállításon is bemutatták. Olgyai a kiállításról írt recenziójában Aranyossyt „hivatott grafikusnak” nevezte, akinek művei „becses inkunábulumai maradnak a magyar rézkarc induló korszakának”.⁹⁰

A legkorábbi grafikusok közül a legnépszerűbb és legjobban reprezentált a Berlinben élő Paczka házaspár⁹¹ hölgytagja volt. A német születésű Wagner Cornelia (1864–1903) Karl Stauffer-Bern berlini festőiskolájában tanult – Käthe Kollwitz-cal együtt. 1888-ban Rómába ment, itt kezdett rézkarcolással foglalkozni Stauffer-Bern és Max Klinger példája nyomán. Első nagy méretű rézkarca a *Maria mater consolatrix* volt (lappang), amelyet egy nagy szabású rézkarc sorozat első lapjának szánt. A további elkészült lapok: *A leány és a fantázia*, és *A nő a chaosban*. *A leány és a fantáziát* 1899-ben kiállította a Műcsarnok tavaszi tárlatán, és a katalógusban is reprodukálták (86. kép). Ugyanabban az évben megvásárolta az Országos Képtár. Paczkáné munkái rendszeresen szerepeltek kiállításokon, 1908-ban gyűjteményes tárlatán ez a mű is ki volt állítva. Nem kizárt, hogy a kompozíció után készítette Tichy Gyula *Kultúra és naivság* című linóleummetszetet 1913 körül. Paczkáné lapján a Fantázia ruhátlan, virágkoszorús alakja fogja kézen a ruhátlan Leányt, Tichynél az elegánsan öltözött Kultúra fogja meg a meztelen Naivság kezét. Mindkét lapon hegyoldalra állnak az alakok. Paczkáné a két lap elkészülte után egészségi okokból felhagyott a rézkarcolással és egy új eljárás, az alumínium lemezzel nyomtatott síknyomás, az algráfia technikájában dolgozott.

1890-ben Rómában kötött házasságot a külföldön élő, ám magát magyarnak valló Paczka Ferencel. Paczkáné Wagner Cornelia 1894-től állított ki a Műcsarnok tárlatain, magyar férje miatt magyar művészként. Legtöbb műve portré, ismert személyekről és családjá tagjairól. A nagy szimbolikus rézkarc sorozatot is folytatta algráfiban, ennek darabjaiként készültek a *Sybilla* (Párka, 87. kép), *Gloria és szerelem*, *Gloria és gond*, *A kíméletlen és a halál* kompozíciók. A Paczkáné Max Klinger művei nyomán foglalkoztató nagyigényű, szimbolikus kompozíciók között is a legnagyobb vállalkozása a *Vita Beata* című olajfestménye volt, amelyet a Deutscher Kunstverein műlapjaként algráfiban is közreadott. A félköríves lezárású, oltárképre emlékeztető szimbolikus mű felső részén a „boldogok” sétálgatnak idillikus réten, alsó részén, a predellán, domborművet imitáló apró jelenetek láthatóak. Ezek közül egyet, egy anyát gyermekével nagyobb méretben, különálló lapként is elkészített. A Vita Beata félköríves lezárása mellett ábrázolt szobrok

megoldására emlékeztet a *Plaque (Címlap)* (1897 k. 88. kép) című lap, amely alkalmazott grafikai felhasználásra készült: három ruhátlan nőalak üres, a felső képtér kiöltő táblát emel a magasba, lábaiknál két összegörnyedt nőalak egészíti ki a dekoratív kompozíciót. Paczkánénak ezt a művét választotta Térey Gábor az 1898-as Modern Metszetek kiállítás címlapjául (az üres táblára került a kiállítás címe) és a művészpár 1908-as gyűjteményes kiállításának katalógusát is ez díszítette. A *Vita Beata*-n használt predella szerű megoldás jelentkezett arcképei némelyikén is, ahol a portré alatti keskeny sávban kicsi, bájos képcsékét rajzolt. Paczkáné legnépszerűbb művei kifejező portréi voltak. Az ismert személyekről készített ábrázolások realizistikusak (Görgey Artúr 1899, Dr. Kammerer Ernő 1900 k.), a családtagokról és személyes ismerősökről mintázottak pedig intim hangulatot árasztanak, nem ritkán különleges ismertetőjegyeiket is tartalmazzák. *Dr. Richter boroszlói tanár arcképe* (1899) alatt a professzor dolgozószobájának képét helyezte el a művész, Paczka Margitot ábrázoló megkapó portréján (1894) az ábrázolt még három vidám jelenetben szerepel. Paczka Margit arcképe mellett különösen szépek Nadine Radowitz és Maltzan grófnő szecessziós jellegű portréi. Nadine Radowitz arcképe alatt széljegyként három békát helyezett el Paczka Cornelia, *Marielisa* című portréján kis tájkép látható a lap alján (89-90. kép). Az 1900-as évektől Paczkáné elsősorban festményeket készített, grafikai művészetét feladta. Egyik utolsó algráfiája a színes *Nevelő élet* (1902 k.) megfogalmazása festményszerű, a zöld fűben fekvő erőteljes, életvidám női akt a német szecessziót idézi, hajdani mestere, Karl Stauffer-Bern művészetével rokon.⁹²

Paczka Ferenc (1856–1925) elsősorban festő volt, nagyigényű biblikus és történeti kompozíciókat festett. München, Párizs és Róma után 1895-ben Berlinben telepedett le feleségével. Grafikai tevékenysége nem volt olyan jelentős, mint Wagner Corneliáé, az egyik legszebb színes grafikai lap mégis neki köszönhető: a Dantét ábrázoló algráfia (1899. 91. kép). A fekvő formátumú, hosszú lap bal szélén közvetlen közélről látható a költő portréja szoborszerű megfogalmazásban, amint tünődő, gondterhelt arccal a messzeségbe néz. Mögötte hegyvonulat látszik, amelynek Dante egyik csúcspan állni látszik. A fenséget sugalló, szokatlan kivágot, és a nagyon halvány, zöldes árnyalatban játszó színek, amelyekkel csak Dante ruhájának halvány pirosa tör meg, vízióvá lényegítik a kompozíciót, amely 1901-ben az Országos Képtár *Színes modern metszetek* kiállításán a magyar szekciót gazdagította. A *Dante* előzményének tekinthető a *Tenger* (1897), amely szintén színes algráfia, a Dantéhez hasonló formátumban. Paczka Ferenc egyik legszebb, legérdekesebb műve az *Alvó leány* (1902 k. 92. kép), amely alvó aktot ábrázol enteriőrben. A lap érdekessége, hogy Paczka halvány rózsaszín papírt használt, amelynek színe átsejlik a kanapén elheverő leány testének érzékeny, a látványt követő megfogalmazásán. A rózsaszínben játszó akt háttérül halvány zöld kanapé szolgál. A kompozíciót a finom színek dekoratív összhangja, a különböző felületek összjátéka teszi különlegessé.

A Paczka házaspárnak 1908-ban gyűjteményes kiállítása nyílt a Nemzeti Szalonban, ennek kapcsán lelkes, részletes tanulmány jelent meg róluk a *Művészetben*.⁹³ Ugyanakkor Lengyel Géza a *Nyugatban* éles hangon bírálta a művészpár maradi festészetét. Grafikuskörökben azonban a Paczka házaspár művészetét elismerés övezte – legalábbis elméletben –, erre utal, hogy 1908-ban a Magyar Grafikusok Egyesületének alapító tagjai között voltak.⁹⁴ Valójában azonban csak egy alkalommal, 1910-ben a Művészházban állított ki Paczkáné az Egyesülettel, Paczka Ferenc pedig egyszer sem, annak ellenére, hogy nevük 1913-ig szerepelt az Egyesület alapítói között.⁹⁵

Székely Árpád (1861–1914)⁹⁶ Székely Bertalan fia, a Mintarajziskolában kezdte tanulmányait, mint rajztanár. 1889-től két évet a müncheni Akadémián töltött, ahol rézkarcolást is tanult. 1894-től a Műegyetem rajzi tanszékén Rauscher Lajos mellett lett segédtanár. Valószínűleg Rauscher keltette fel érdeklődését a rézkarcolás iránt, és ennek következményeként járt 1901-ben Doby Jenő rézmetsző tanfolyamára az Iparművészeti Iskolában. Legkorábbi rézkarcai is ebből az évből, 1901-ből valók. Székely Árpád igazi mestere azonban Rauscher Lajos volt. Rézkarcolói munkássága hatalmas, 1914-ben bekövetkezett haláláig szorgalmasan készítette lapjait, amelyeket a kortársak nagyra becsülték. Tájképeket, rézbányai, szadai, felgyógyi részleteket örökölt meg (93.

kép). Realizmusra törekvő felfogásában a barbizoniak és az angol tájkép karcolók (Seymour Haden, Alphonse Legros) hatása is érvényesült. Kedvelt motívumai voltak a falusi udvarok, dűledező ölak, erdőrészek, fátanulmányok. A rézkarc mellett kísérletezett akvatintával is, Rauscher Lajos hatására. Akvatintában, vagy a rézkarcot azzal kombinálva születtek érdekesebb lapjai, pl. a *Folyópart fával* (1904. 94. kép), amit Wolfner Gyulának ajánlott, illetve egy *Fűzfa tanulmány* (1905. 95. kép), amelynek aljára széljegyként a készítés pontos módját is a részlemezbe karcolta (1905). Székely Árpád 1902-től szerepelt műveivel tárlatokon, Tahi Antal a *The Studio* különszáma⁹⁷ számára a magyar rézkarcolásról írt tanulmányában két Székely művet is választott illusztrációként. Márkus László is közölte Székely egy lapját 1905-ben a *Művészetben*, a rézkarcoló írott cikkében (*Falu vége* 1905. 96. kép). 1906-ban a Nemzeti Szalon IV. grafikai kiállításán 250 koronás díjat kapott. 1908-ban a Magyar Grafikusok Egyesületének alapító tagja volt. Kissé egyhangú művészetét nekrológiója így méltatta: „Mint boldogult atyja, ő is szerette a kis pestmegyei Szadát s annak házái, udvarai, fészerei készen adták neki azt, amit karcolótűje számára keresett: magyar levegőt, eredeti, szép formákat. Szinte egészen elmerült ezekben s szíve minden szeretetét pazarolta ezekre az egyszerű, szép lapokra...”⁹⁸

Színes litográfiákkal Rippl-Rónain kívül legkorábban Kövesházi Kalmár Elza⁹⁹ (1876–1956) jelentkezett az 1900-as évek elején. Kalmár Elza Bécsben született, ott kezdte meg rajztanulmányait, majd Münchenben tanult tovább. 1900-ban Párizsba ment, ott Rodin szobrászata gyakorolt rá nagy hatást. 1902–1903 között Firenzében élt. Grafikával (síknymással) pályája elején, úgy tűnik, mindössze néhány évig, 1901-3 között foglalkozott,¹⁰⁰ ezután érdeklődése végleg a szobrászat felé fordult. Litográfia mellett algráfiával is próbálkozott. Az 1901–1902-ben készült lapok egy kivétellel tájképábrázolások, japonizáló, secessziós stílusban. Kevés, erőteljes színnel nyomott, a körvonalakat elhagyó, absztraháló jellegű kompozíciók ezek, amelyeken nagy hangsúlyt kapnak a fekete árnyékok. A Bécsben a századelőn népszerű Nietzsche hatását mutatta ki Bajkay Éva a *Thauwind (Olvasás*, 1901. 97. kép) című lapon, amelynek vízszintes irányú kék, fehér, barna és fekete színtöltői a téli világ végét idézik, a kalligráfia emlékeztető lendületes vonalakkal meghúzott kopár fa és nád szélről tépett rajza a vihart érzékelteti. Technikai szempontból hasonló megoldású az *Erdőrésztlet* (1901. 98. kép), ahol ismét három színt használt mindössze (halvány barna, zöld, fehér) valamint a kopár fák törzsét és a talajt tagoló fekete árnyékot, itt azonban a vertikális jelleg érvényesül a fatörzsek dekoratív elrendezésében. Bajkay Éva a bécsi Secession egyik alapítójának, Carl Mollnak a hatására hívta fel a figyelmet.¹⁰¹ Hagyományosabb ábrázolásnak tűnik a *Tájkép háttérben várossal* (1901. 99. kép), amelyen vidéki út mellett magában álló fa magasodik. A tájképi motívum azonban a nagy, levegős térség és a különös zöld, halványkék és fehér színek használatától szimbolikus színezetet kap. Valószínűleg kicsit később, 1901–1902-ben keletkezett a *Vihar* (100. kép) címet viselő algráfia. Ez az előző lapokhoz képest más megoldású, szénrajzra emlékeztető részleteiből kitűnnek a bárkák rúdjaiknak dekoratív, japán tusrajzokat idéző vonalai és a háttér hídja. A japonizáló megoldású lap finom színezését mindössze három szín, a halványsárgás-barna, a fehér és a fekete egymásra nyomásával alakította ki a művész, így szinte monokróm jellegű. Szintén 1902 körül készíthette Kalmár az *Alkonyat* (1901. 101. kép) című algráfia figurális kompozícióját, amely ismét új megoldású, bár a *Vihartól* technikájában nem tér el jelentősen. Két fa törzse között egy padon férfi karol át egy nőt. A lap a Nabik és Rippl-Rónai litográfiáinak ismeretére utal – Kalmár Elza 1900-ban Párizsban láthatta munkáikat¹⁰² – a lombok síkszerű megoldása is Rippl-Rónai kedvelt motívumára utal. Ugyanakkor az alkonyati szürkéségben játszó mű, amelyet csak a nőalak kabátjának pirosas foltja élénkít, összehatásában eltér akár a Nabik, akár Rippl-Rónai vidám, színes kompozíciójától. A Könyves Kálmán sorozatba készített utolsó ismert litográfiája, a *Kofa* (1903) ismét megváltozott litográfiai stílust mutat. Négyzetes formátuma, témaválasztása és megfogalmazása is a bécsi Secession körében elterjedt fametszetekkel (Ferdinand Andri, Max Kurzweil) rokonítja. A háttér folyóparti tájának és az előtérnek a kiképzése a *Vihar*vel rokon, a hátulról ábrázolt kofa ruhájának és a kosaraknak a tömegét Kalmár csikok struktúrájával érzékeltette. A *Művészetben* reprodukálták még 1912-ben egy, az impresszionizmusról szóló

tanulmány illusztrációjaként szereplő körrajzát, amely a *Tenger* címet viseli. A folyóirat fekete-fehér reprodukciójából nehéz következtetni keletkezési idejére, vagy akár technikai részleteire. A nyílt tenger naptól megvilágított, csillámzó felülete a végtelen horizont előtt jelenik meg. Kevésbé felismerhető stílusjegyei alapján azonban nem illeszthető sem az 1901–1902 folyamán készült litográfiák és algráfiák, sem a Könyves Kálmán-lap mellé. Kalmár Elza már 1901-ben kiállította litográfiáit 1901-ben a Műbarátok Köre *Téli kiállításán*, valamint az Országos Képtár *Színes Modern Metszetek* kiállításán: *Tájkép háttérben várossal, Erdőrészlet, Thauwind*, és ez évben az Országos Képtár megvásárolta őket. 1902-ben vették meg *Alkonyat* és *Vihar* című műveit, ezek az 1903-as *Nemzetközi modern metszetek* kiállításon voltak láthatók.

4. Életművek és tendenciák a fellendülés idején

A figurális ábrázolás korai reprezentálója Barta Ernő és Chabada Béla. Barta Ernő (1878–1956) 1894–1999 között az Iparművészeti Iskola díszítőfestő szakán tanult, majd 1899–1903 között Anton Ashbe és Hugo Wolf magániskolájában képezte tovább magát Münchenben. 1900-ban a müncheni Sezessionban állított ki festményeket. A grafika iránti érdeklődése hamar megnyilvánult. Mezzotintóban és litográfiában készített legkorábbi lapjain a különböző technikák használatával azonos hatások elérésére törekedett. 1901-ből való a *Megváltó* című mezzotintója, amelyet két méretben is kivitelezett (102. kép). A sötét, szinte fekete háttérből Krisztus elkínzott arcának csak egy része sejlik fel, a fejét övező vékony glória viszont határozottan, szinte aranyfényben játszva tűnik fel. A kisebb méretű lapon a Megváltó arca közelebből látszik, a glóriának csak egy része dereng elő, az ábrázolás vízióvá lényegül. A szintén 1901-es *Női portrén* is sötét háttérből bontakozik ki a profil, ám a felület gazdagon képzett, plasztikus, megőrizve mégis látomásszerűségét (103. kép). Az 1902-ben készített egy színnyomású, barnás litográfián az arc plasztikus kiképzésében még tovább ment Barta, valószínűleg ugyanazt a modellt ábrázolta szemből és oldalról – az arc formáit a sötét és világos síkok egymás mellé helyezésével építette fel (104–105. kép). A halvány nyomás és az erőteljes, plasztikus megfogalmazás feszültséget ad a lapoknak. Könyomatban készítette *Üres a bölcső* (106. kép) című kompozícióját, amely a népszerű téma, az anya fájdalommal gyermeke elvesztése felett realizisztikus megfogalmazása. A litográfia a mezzotintók hatását idézi, ám nagyobb hangsúlyt kap a fény-árnyékábrázolás. Amikor kezdett akvatintában is dolgozni, a lapok már nem látomásszerűek, inkább a természetűséget célozzák. A témái is változnak: két nagyobb lapján *Rőzsehordókat* és *Juhászt* örökölt meg. Az akvatintával ugyanazt a művészi hatást, szinte bársonyos felületet ért el, mint korábbi mezzotintóin és litográfiáin. Akvatintában készült *Színyei Merse Pál és Lechner Ödön kettős profilképe* is. A két jeles személy sötét háttér előtt áll, portréjuknál Barta a jellemábrázolásra törekedett. A művek között elkülönül Barta 1902-ben színes litográfiában készített *Finis* című lapja (107. kép), amely a memento mori ábrázolások síkszerű, dekoratív átdolgozása. Barta alkalmazott grafikusként plakátokat is tervezett, a lap stílusában e tevékenységével függ össze.¹⁰³

Kevésbé egységes és kevésbé eredeti Chabada Béla (1878–?) grafikai életműve. Chabada 1894–1899 között Doby Jenőnél tanulta a rézmetszést, eközben 1896–1898 között a Mintarajziskolának is hallgatója volt. Reprodukzív rézkarcok után (*Kertek alatt* Tölgyessy Artúr után, *Seneca halála* Ribera után) 1903 körül jelentkezett eredeti rézkarcokkal és mezzotintókkal. Önárcképén sötét háttér előtt ecsettel és palettával ábrázolta saját magát, a lap rézkarctechnikája a festői megoldás felé mutat. Tovább viszik a festői jeleket mezzotintóban készített portréi (*Gyurkovits barátom, Női arckép*). Egészen más megoldásúak *Gizella, Női portré, Kisleány* című lapjai, ahol fehér háttér előtt éles vonalakkal, kevés eszközzel ábrázolta alakjait. A *Gizella* (1903. 108. kép) hosszúka formátumú lap, elegáns hölgyének beállítását Whistlert idézi, hangulatában azonban inkább a századvég francia művészetére utal. A francia századvégi impresszionista rézkarcoló, Paul Helleu, Edgar Chahine ismeretéről tesz bizonyosságot a közelnézetből ábrázolt,

élettel teli *Női portré* (1903. 109. kép) is, amely nagyvonalú, lendületes vonásokból épül fel. A rézkarcolás eljárását tekintve érdekes a *Műteremben* (1903) című lap, amely rézkarcolás egy fázisát, a „kormozást” ábrázolja. Chabada Béla 1903-tól rendszeres kiállítója volt a grafikai tárlatoknak, 1904-ben az eredeti metszetre kiírt 300 koronás díjjal jutalmazták.

A művészi grafika korai művelői között a legnépszerűbb a tájképbábrázolás volt. A francia színes rézkarc felől közelítette meg Pravotinszky Lajos, de a legjellemzőbb az angol rézkarcoló iskola hatása volt, mint Tardos Taussig Ármin, Lévy-Lénárd Róbert művészetében, és Conrad Gyula rézkarcain.

Pravotinszky Lajos (1880–1932) Münchenben tanult festeni és rézkarcolni. Ezután Párizsban, Eugène Delâtre-nál képezte tovább magát, aki az 1890-es évektől a színes rézkarc egyik mestere volt Párizsban.¹⁰⁴ Pravotinszky is színes akvatintáival szerzett elismerést az 1900-as évek legelejétől kezdve, Térey Gábor 1903-tól vásárolt tőle, és műveit az Országos Képtár metszetkiállításain is bemutatta. Pravotinszky kb. 1906-ig készített rendszeresen lapokat, vernis-mou (lágyalap), akvatinta és esetenként mezzotinto technikában. 1906 után csak alkalmanként jelent meg új művekkel a kiállításokon. Legkorábbi művei 1902-ből ismertek. Színes akvatinta lapjai Delâtre műveinél sötétebb, borongósabb hangulatot árasztanak (*Alkony* 1902, *A tó partján* 1902. 110. kép), nem is többszínűek valójában, inkább egy szín különféle árnyalatai. A színek által hozzáadott hangulati tartalom jól megfigyelhető azokon a lapjain, amelyeket egy színnyomatban és színesben is megcsinált (*Hollandi csatorna mezzotinto* 1903, *Dachau tájrész* 1903. 111. kép, *Alkony* 1902). A *Dachau tájrész* esetében próbálkozott az élénkebb színekkel, a kék, sárga, piros használata vidámabb, ugyanakkor talán kissé kiegyensúlyozatlanabb eredményt adott. 1903-ban készült *Parkban* (112. kép) című művén a színhasználat, a témaválasztás mind Delâtre egyértelmű hatását mutatja. Rendkívül érdekes szintén 1903-ból való *Faun és nimfa* téma modern megfogalmazásban (113. kép). A fának támaszkodó faun furulyajátékát előtte a zöld fűben meztelen nimfa hallgatja hason fekve. Az élénk színek homogén foltjai, a modellálatlan felületek, az egyszerűsítő rajz a neósok korai művészetével rokon. Egy szín nyomású lapjai igen dekoratívak, *Aratás* című művén az akvatintát rézkarccal kombinálta, a táj és az égbolt kék és fehér akvatinta hátterére rézkarc vonalaival rajzolódnak a fák törzsei, lombzatuk és az általuk vetett árnyék. Az *Aratás* technikai kivitele és összbenyomása Alfred East (1849–1913) angol rézkarcoló lapjaival rokon (114–115. kép).

Tardos Taussig Árminről (1874–1936) kevés a konkrét élettrajzi adat. Rézkarcolni Bécsben tanult, ám művein szintén az angol rézkarcoló iskola távoli hatása érződik. 1904-től állított ki falurészleteket, tájképeket ábrázoló rézkarcolásokat, kusza, egymásba érő, expresszív apró vonalakkal felhordva a rézlapra. Legszebb munkái a kis méretű tengeri tájképek, amelyek – szerényebb kivitelben – Whistler tájképeit idézik. Egy hosszan elnyúló, keskeny sávban ábrázolt *Országút* világos, tollrajzra emlékeztető határozott vonalaival Cameron egyes műveivel rokon (116–117. kép). Tardos Taussig később expresszív hatású linóleummetszeteket is készített, az egy szín nyomású kompozíciók a lap sötétén hagyott felületéből éles fehér foltokban, vonásokban bontakoznak ki. (*A Bosporuszon-Constantinople* 1905, *Vers la mort* 1908, *A szombathelyi Csekonics kápolna* (118–119. kép).

Baranszky E. László (1878–1941) 1895–1900 között a Mintarajziskola növendéke volt, majd Angliába ment, Stanhope Forbes 1899-ben alapított szabadiskolájába. Forbes plein-air festészeti elveket vallott, a cornwall-i Newlyn városka mellett meg tudta valósítani a természetből közvetlenül való dolgozást, a természethez hű megközelítést. Baranszky talán itt került kapcsolatban Frank Brangwynnel, akinek műhelyét tusrajzban örökölte meg (*Brangwyn rézkarcolás közben*, 1907¹⁰⁵, 120. kép). Brangwyn rézkarcoló művészetének ismerete áthatja Baranszky műveit is, épúgy, mint Tardos Taussigét. Baranszky tájképei Tardos Taussigéval rokon kivitelezésűek. Brangwyn a témaválasztásban hatott, amikor Baranszky a szegénységnek nem festői, idillikus, hanem szociális vetületét domborítja ki *Cigányok* (1907) és *Csavargó* (1907) című lapjain. Intim hangulatot áraszt a *Félhomályban* (1907. 121. kép), amelyen a sötét háttérből

bontakozik ki egy nőalak. Baranszky és a korszak egyik legjelentősebb grafikusa, Lévy-Lénárd Róbert is alapító tagjai voltak a Magyar Grafikusok Egyesületének.

Lévy-Lénárd Róbert (1879–1936) a németországi Krefeldben született, rézkarcolni Angliában és Frankfurtban tanult.¹⁰⁶ 1906-ban állított ki először a Nemzeti Szalon grafikai kiállításán, 1907-től a KÉVE tagja volt. 1908-ban Olgyai iskoláját is látogatta egy félévén át, gyakorló művészként. Rézkarcain Whistler ismerete, és az 1890-es évek legjelentősebb angol rézkarcolói szinte mindegyikének (William Strang, David Young Cameron, Joseph Pennell, Muirhead Bone, Frank Short, Alfred Slcombe, Robert Charles Goff) hatása érezhető (122-127. kép), a legerősebben talán Frank Brangwyné (128. kép). Lévy-Lénárd szintetizálta az angol hagyományt és sokrétű, technikailag igen magas szintű, változatos rézkarművészetet hozott létre. Lapjai sokfélék, s habár témájukban a városrészlet ábrázolás dominál, Lévy-Lénárdnak sikerült az egyes – általában külföldi – városképeket különféle módon megragadnia. Az itáliai városkák ódon hangulatát, a nagyváros képét, a fenségesen a folyó fölé magasodó toledói várat, a folyópárti halászházak nyüzsgését, a völgyön átívelő régi híd levegős kompozícióját, a középkori misztikus Prágát más és más rézkarcoló modorban érzékelteti (129-130. kép). Jellemző a különböző felületi hatások egy lapon való alkalmazása, pl. *Verona* (1908. 131. kép) című lapján, illetve a bécsi kávéház, a *Café Stierböck* (1908. 132. kép) rendkívül szellemes ábrázolásán. A *Veronán* a szűk utcácskát a házak egymás mellé, fölé helyezett síkjain túl az eltérő technikájú felületek (alányomás, egymást metsző vonalkázás, párhuzamos sűrű vonalkázás, szabadon hagyott részek) is érzékeltetik. A *Café Stierböck* előterében a nyüzsgő tömeget vonalas rézkarccal, az épületeket a *Veronán* alkalmazott módszer szerint jelenítette meg, míg a fa lombozatát csak a körvonalak nagyvonalú kidolgozása jelzi. Különleges megoldású a *Napnyugta szélben*, amelyen a viharos szel lelendülő, dinamikus vonalrendszer segítségével ábrázolta. Vonalas rézkarccal ábrázolta a régi hidat a folyón, az álló formátum, a szabadon hagyott felületek, a rajzosság dominál e lapján. *Prágából* című lapját, amely 1910-ben a magyar Grafikusok Egyesületének egyik választható műlapja volt, a *Művészetben* reprodukálták (133. kép). Ezen Lévy-Lénárd akvatinta és rézkar kombinációjával teremtett eltérő hatásokat, a sötét, szűk óvárosi utcán egymással szemben elhaladó alakok fölött baljóslatú fekete tömegű torony magasodik. Akvatintában készült a *Naplemente a genovai kikötőben* című impresszionisztikus hatású műve (134. kép), és színes akvatintában a *St Cloud* című erős kontrasztokra épülő dekoratív kis lapja.

A korai fametsző művészet egyik első művelője Magyarországon Conrád Gyula volt. Az 1914 előtti magasnyomású grafikák között kitűnik témáinak gazdagságával, és lapjainak finomságával. Fametsző és rézkarcoló is volt. Conrád tanulmányait illetően eltérnek a vélemények. Varga Nándor Lajos szerint Olgyai tanítványa volt¹⁰⁷, Conrád viszont azt állította, hogy csupán néhány hónapig látogatta a Mintarajziskola esti alakrajztanfolyamát, de azután inkább a természetben, maga dolgozott. Mivel csak fametszetben alkotott, azt nem is tanulhatta volna Olgyainál, de már a szaktanfolyam megalakulása előtt, 1905-ben fametszetet és rézkarokat állított ki a Műcsarnok tavaszi tárlatán. Itt rézkarcáért állami ösztöndíjat kapott, és – saját bevallása szerint – ez indította arra, hogy elsősorban grafikával foglalkozzon, mivel ettől a műfajtól „több sikert” remélt.¹⁰⁸ 1905 és 1907 között állami ösztöndíjjal évenként Münchenbe utazott.¹⁰⁹ Rosner Károly 1929-ben, a fametszet történetéről írt tanulmányában, Conrádnak tulajdonította az első hazai lapmetszetet, és az ő nevéhez kötötte az első többszínnyomású fametszetet is.¹¹⁰

Conrad első fametszete a fekete-féher *Aratók* (1905). A következő években szintén a népeletről vett jeleneteket ábrázolt fametszetein (*Favágók, Fahordás Erdélyben, Őszi szántás*). Ezek mind szikár, vonalas, elnagyoltan metszett nyomatok, egy-két tájkép is felbukkan közöttük (*Erdő szélén, Kikötőben*). 1906-ban készítette első színes alányomásos lapját, a *Csendes vizeken*. (135. kép) Ez már egy új korszak első darabja, melyet a finom színharmóniák, kiegyensúlyozott szerkezet, és a Wiener Secession hatása jellemez. A korábbi kissé elnagyolt, drasztikus kontrasztokból építkező kompozíciókból részletezőbb, a színharmóniák révén nyugodtabb művek születtek. A *Csendes vizeken* halvány rózsaszín alányomással készült,¹¹¹ a fametszetnek megfelelően

szálkázott, finoman kidolgozott részletekkel. A következő évből való a *Téli szürkület* (1907 136. kép) és a *Müncheni külváros* (1907). Mindkettő alányomásos, egy színharmóniában tartott, nyugodt, harmonikus kompozíció. Az 1908-as *Itatás* (137) már a következő lapok felé mutat, átnyomásos technikával készült.¹¹² A többszínnyomás, az élénk színek és a fehéren hagyott alap világosabb összhatást kelt. Conrad 1909-ben itáliai tanulmányutat tett, aminek eredménye egy sor színes fametszet lett (*Ponte Vecchio*, *Nyári est az Arno partján*, 1909). 1909 körül így nyilatkozott: „jelenleg a színes fametszeteket kultiválom leginkább, és ez okból tanulmányozom a halhatatlan japáni nagymestereket, kik színen és formában eddig felülmúlhatatlanok a fametszetben. *Magyar tárgyú színes fametszet*, a japánok ügyességével elkészítve, ez mostani munkásságom célja.”¹¹³ A „japánok ügyességével” készített is egy tengerparti tájat¹¹⁴, a japán fametszetek modorában. A tengerparti részlet nézőpontja, az előteret betöltő fodrozódó hullámok játéka, a parton magasodó fák dekoratív körvonala durvább kivitelű japán metszetre emlékeztetnek. A színes, magyaros témát két lapon próbálta ki. A *Mezőkövesd* és *Turai Mária-leány* (138-139. kép) hat színes dúcgal nyomott metszetek. Részletgazdag kidolgozásukkal, élethű színeikkel egy népszokásokat, népviseletet bemutató kiadvány dokumentatív illusztrációi is lehetnének.

Egészen másfajta kvalitásokat mutat Conrad rézkarcoló művésze. Míg fametszeteinél az osztrák, német igazodás a jellemző, rézkarcaiban – nála is – az angol iskola a meghatározó. Legelső lapjai 1905–1906-ból valók. Ezek tájképek, mint a *Volosca*, ahol az álló képkivágatba a halászházak egymás fölé festői módon préselődnek, a kép alsó terébe egy sötét hajóorr úszik be, ami Whistler ismeretéről tanúskodik (140. kép). 1906-ban készült a *Hajógyárban*, a nagyvárosi munka talán legkorábbi ábrázolása a magyar művészi grafikában (141. kép). A hatalmas vashengert együttes erő gördítő munkások azonban nem a munka heroizmusát jelenítik meg, gesztusaikban nincsen semmi erőlködő, vagy kétségbeesett. A nagyon finoman, gondosan karcolt lapon a folyóparton dolgozó munkások csoportja tulajdonképpen motívum. Az 1908-ban készült *A Margit-hídnál* című lapon szintén motívumértékben látjuk a pesti rakparton, a Margit híd lábánál elhaladó zsákhordók apró alakját, akik a part mellett horgonyzó uszályba rakodnak (142. kép). A kompozíció központi eleme azonban az erős rövidülésben láttatott Margit-híd, helyesebben annak első pillére és a mögötte csak halványan felvázolt nagyváros. A zsákhordók e nagyváros életének kicsiny részeként tűnnek fel e nagyon szép lapon.

1909-ben az említett itáliai út rézkarművészetében is változást hozott. Egy sor itáliai látnivaló képét rögzítette az angol és amerikai „architektúrai rézkarciskola” modorában. A *velencei óratorony*, *A San Giorgio Maggiore*, *A milánói dóm* előtt stb. (143-144. kép) David Young Cameron erőteljes hatását viseli magán. A városrészletek, jellegzetes épületek ábrázolásában a pillanat hangulatának, az atmoszferikus hatások megragadásának igyekezetét érzékeljük, a részletek sok helyen kidolgozatlanok, ettől könnyed, levegős benyomást keltenek. A városképek elengedhetetlen „kellékei” az apró emberfigurák is, akik beszélgetnek, dolgukra sietnek, sétálgatnak, élnek az életüket a lapokon.

1912 örül újabb stílusváltás következett be a rézkarcain. *Amikor a nap kisüt* című lapja megoldásában rokon Lévy-Lénárd *Napnyugta* szélben-jéhez, a felhőkön átsejllő erős fényt a felhordott vonalak struktúráján keresztül, tónusok alkalmazása nélkül érzékelteti. Az *Alkonyat a Prosilipon* és a *Capri* című lapokon szinte képeslap szerűen felvett látképeket örökölt meg Conrad, az *Alkonyat a Prosilipon* keretét a délszaki fenyők sudár törzse adja, a *Capri* domboldalát egy hegyoldal meredélyéről látjuk, a képkivágat egyenesen a romantikus tájképeket idézi (145. kép).

A gödöllői művésztelep néhány tagja, Körösfői Kriesch Aladár, Zichy István, Nagy Sándor és Raáb Ervin már csoporttá alakulásuk előtt foglalkoztak sokszorosított grafikával. Körösfői és Zichy István litografáltak 1900–1902-től, Raáb Ervin és Nagy Sándor mélynyomásban (rézkarc, akvatinta) alkottak kicsit később, 1905 után. Noha egyikük életművében sem volt elsődleges a művészi grafika, ez a médium mégis mind a négyük számára fontos volt, mint a morrisi, ruskini összművészeti törekvések része, és mint alapvetően gondolati, illusztratív jellegű művészeti logikus kapcsolódási területe. Az eszméket illusztráló volta mellett a papírra született művek

sokszorosíthatósága is motiváló tényező lehetett. A spirituális töltet és a gondolatosság erősebben jelentkezett Körösfői és Nagy Sándor műveiben, akik elsősorban a rajzművészet terén tűntek ki. Mind a négyen alapító tagjai voltak a Magyar Grafikusok Egyesületének is, noha pl. Körösfői ekkor, 1908-ban már nem foglalkozott litografálással, a Magyar Grafikusok Egyesületének csoportos bemutatkozásain rendre rajzokkal és akvarellekkel volt jelen.

Legkorábban Körösfői és Zichy István jelentkeztek litográfiákkal. Körösfőinek 1902-ből két erdőrészletet ábrázoló lapja ismert, mindkettő krétalitográfia, amelyek Körösfői szintetizáló, kontúros rajzmodorában készültek. Az *Éjjel az erdőn* szinte monokróm jellegű (146. kép), a másik, a *Naplemente* című kissé élénkebb színvilágú. Nagyobb igénnyel készült a *Hét vak parabólája* (1902) című nagy méretű lap, amelyen Körösfői festményeihez közelálló stílusban Brueghel *Vakok* című művének nyomán példázatot készített. Körösfői mondanivalóját egyértelműen a szocialista mozgalommal való kapcsolata, az erőteljes társadalmi kritika adja: a társadalom különféle rétegeinek képviselői megbabonázva követik istenüket, a pénzt. A mű ugyanakkor felidézi a belga szimbolista költő, Maurice Maeterlinck műveinek hangulatát is, akinek *Vakok* (*Les Aveugles*, 1890) című drámája¹⁵ 1902-ben jelent meg magyarul. A lap kivitelezésében eltér a két erdőrészlettől, a későbbi Zách Klára festményhez hasonlóan erős kontúrokkal, kitöltött felületekkel él.

Zichy István az 1900-as évek legelején kezdte litográfiai tevékenységét. Első lapjai túlnyomó részt egy szín nyomásúak, falusi életképek, tájképek, és szinte mind különbözőnek egymástól a litográfia használatában. 1900-ból való a sötét tónusú, szénrajzot idéző *Tanya*, amely szintetikus vonalvezetésében Körösfői erdőrészleteivel rokon. Az 1902 körüli színes nyomású *Magányos nyírfa* és az egy szín nyomású *Pitvar* ismét más megoldásúak (147-148. kép). A *Magányos nyírfa* Kalmár Elza *Tájkép háttérben várossal* című litográfiájával rokon kompozíciójában, azonban annál erőteljesebb, vaskosabb megfogalmazásban. A krétalitográfiában kivitt részletek keverednek a nagyobb színes felületek foltjaival. A *Pitvar* (1902) krétalitográfia, erős kontrasztjaival plein-air hatást visz az ábrázolásba. A *Pásztoridill* (1903. 149. kép) szintén krétalitográfia. A falusi zsánernek is beillő téma – fának támaszkodó pásztor furulyájátékát a lap előterében menyecske hallgatja – a címnek megfelelő mitologikus felhangot kap Zichy lapján. Megfogalmazásában is hasonló a nagy méretű *Hunor és Magor* (1905), amely a gödöllői művészeket nagyban foglalkoztató eredetmíoszt dolgozza fel. A táblakép igénnyel készült mű felső képterének kékes színben játszó jelenetétől élesen elválnak az alsó képtér harmas tagolásban ábrázolt, barnával és fehérrel nyomott jelenetei. Zichy már gyakorló művészként látogatta Olgyai szaktanfolyamát, ezzel lehet összefüggésben, hogy 1908 körül stílust váltott művészi grafikáiban. A *Matyók* (1908. 150. kép) című, a gödöllőiek népművészeti érdeklődéséről is számot adó, erősen síkhatású színes litográfiáján egységes, színes foltokban, dekoratív motívumként ábrázolta témáját. A nem megszokott, fénykép felvételre emlékeztető nézőpontból ábrázolt kép előterében hangsúlyosan jelenik meg egy matyó fejviseletes nő arcképe, míg a háttérben a többi lapról ismert tanyasi udvaron még két szereplő látszik. A *Matyókkal* rokon Zichy egyetlen ismert színes linóleum metszete, a *Leány a kútnál* (*Vízet merő leány* 1908–09. 151. kép). Ismét más jellegű 1906-ból való *Kaszáló* című litográfiája, amely egy szín nyomású, akvatinta hatást adó felületén tusrajzra emlékeztető vonalakkal rajzolódik a kaszáló fehéren hagyott alakja (152. kép).

Nagy Sándor rézkarc művészete tusrajzainak Walter Crane-től származó stílusát követi. A rézkarcokon rajzstílusát igyekezett továbbvinni, ám a gondolati töltet „túltengése”, és a technikai bizonytalanságok miatt rézkarművészete nem egyenletes. A rézkarc vonalas technikáját használta, néhol barnás alányomással. Első lapjai közül való az *Ave Miryam*, amely festménye után készült és stílusában a tusrajzokhoz kötődik (153. kép). A családi élet intim ábrázolása A *tűzhely* 1905-ből, amelyen magát és feleségét ábrázolta szubtilis, halvány vonalakkal (154. kép). 1908 körül Olgyai szaktanfolyamát látogatta, ekkor rézkartechnikája megváltozott, tudása biztosabbá vált. A *Fatanulmány* (1908. 155. kép) jól mutatja a változást, a fa tömegét, ágainak struktúráját jól érzékeltető erőteljesen felhordott vonalak adják ki. Hasonló biztonsággal, apró vonásokból épül fel az *Attila palotája* (1908) nagygigényű kompozíciója, a sűrű vonalak helyenként erős tónusokat

alkotnak. Új stílusának egyik legszebb lapja, a *Magyarvalkói temető* (1908. 156. kép).

Raab Ervin is rézkarccal kezdett, de pasztellfestői gyakorlatának az akvatinta technika felett meg legjobban. 1905-ben készült *Favágók* című rézkarca, amely zsánerkép jellegű, kidolgozott részleteivel reprodukív grafikát idéz. 1908-ban állított ki először akvatinta lapot a Nemzeti Szalon grafikai kiállításán *Pihenő búcsúsok* címmel. A technika megváltozása összefügg azzal, hogy Raab Ervin is látogatta Olgyai tanfolyamát, ahol az akvatinta nagyon népszerű volt. Az akvatintával való dolgozás során látásmódja fokozatosan megváltozott. A *Pihenő búcsúsok* (1908), a *Falusi piac* (1908) és *Beszélgetők* (1908) című lapjain az akvatintát és rézkarcot egyszerre használta (157-159. kép). A *Falusi piac* még a *Favágók* megfogalmazásával rokon, naturalista jellegű ábrázolás, amelyet a ruhák akvatinta foltjai stilizálnak. A *Pihenő búcsúsokon* és a *Beszélgetőkön* már egészen az akvatinta különböző a fehértől a sötétig terjedő tónusaiból alakította ki a kompozíciót. A legérdekesebb a *Pihenő búcsúsok*, amelynek felfogása Gauguin breton parasztasszony ábrázolásait is felidézi. 1910 körül a paraszti életképek után figyelme a természet és tájábrázolás felé fordult, a naturalista elvektől végleg elszakadva. A *Fekete fenyőkön* (1910) és a *Parkrészleten* (1912) a különböző tónusok, a fatörzsek és lombok stilizált foltjai dekoratív összképet adnak. A *Hid Törökkanizsán* (1911. 160. kép) lapján még tovább ment a stilizálásban, a hidat szemből, a rajta áthaladó szemszögéből ábrázolja, a képtér legnagyobb részét kitölti a híd szerkezetének stilizált, japán metszetekre emlékeztető képe.

Dobai Székely Andor¹¹⁶ (1877-?) tanulmányait Budapesten a Mintarajziskolában kezdte, majd Münchenben Hollósnál és Párizsban a Julian Akadémián tanult. Tíz éves párizsi tartózkodás után, 1908–1909 körül költözött vissza Budapestre. Párizsban ismerhette meg a századfordulón népszerű, Flandriát, leginkább Brugge-t ábrázoló szimbolikus képeket, amelyeknek divatja Georges Rodenbach *Halott Bruges* (1892) című könyvével kezdődött. Ennek hatására készítette 1908 körül nagy méretű, flamand kisvárosi részleteket ábrázoló linóleummetszeteit, amelyek nagyon népszerűek voltak Magyarországon. A szimbolista képeken felsejlő mélabús, nosztalgikus hangulat Dobai Székely művein kevésbé megfogható, ezek inkább a kisvárosi zsáner-jelenetek körébe sorolhatóak. Az aprólékosan kidolgozott fekete-fehér lapokon apácaokostor, régi házak tövében, nagy fák alatt gyülekező, beszélgető, vagy dolgukra igyekvő idős, fejkendős asszonyok láthatók. Linóleummetszeteinek másik csoportja szobabelsőket ábrázol öltözködő, fűszliködő asszonyokkal. (161-162. kép) A jelenetek intimitása a szobákat budoárokhoz teszi hasonlóvá, függönyök mögé pillanthatunk be, meglesve a női készülődés pillanatait. A függönyök mintázata, a szobák kivágata Emil Orlik műveire emlékeztet (163-164. kép). Dobai Székely egy színnel nyomta ezeket a metszeteit, a *Tükör* egészen finom, bensőséges benyomást kelt arany színnyomásával. A fennmaradt két nyomaton kívül a Magyar Iparművészet 1909-ben közölt egy harmadikat,¹¹⁷ elképzelhető, hogy még több is lehetett belőlük, amelyek érdekes, a magyar anyagban hiánypótló tárgyegyűttest alkotnának.

Kubinyi Sándort (1875–1949) magyar művésznek csak születése alapján nevezhetjük, munkássága, stílusa, témái mind Münchenhez kötődnek, ahol élt. Münchenben Hollósnál tanult, az „ős-nagybányaiakkal” együtt utazott Nagybányára 1896-ban, és az első nagybányai kiállításon is részt vett. Ezután két évig Párizsban élt, majd 1898-ban végleg Münchenben telepedett le. Festői ambíciókat táplált, de végül grafikusként érvényesült. Egy lelkes magyar kritikus szerint: „Münchenben a fiatalabb generációnak régtől fogva mestere és jelentősnek, érdekesnek tartják a komoly művészi körökben, olyan művésznek, aki néhány munkájával Toulouse-Lautrec-et is erősen megközelítette.”¹¹⁸ A *Jugend* rajzolója volt, és saját grafikai iskolát működtetett. Kubinyi grafikai lapjainak technikáját nagyon nehéz megállapítani. A korabeli kritikusok kitértek technikai újítására, egy különleges, „Kubinyi-vernis-mou”-nak nevezett eljárásra, az újítást magát azonban nem ismertették. A linóleummetszetek tekintetében is nehéz dolgunk van: szívesen alkalmazott egy különleges vegyes eljárást, amelyet hol fa- és linóleummetszet kombinálásának mondtak, hol pedig linóleum-monotypiának. Ez utóbbi azért különös, mert ha tényleg így lenne, akkor egyrészt egy sík- és egy magasnyomású, másrészt egy egyedi és egy sokszorosított technikát kombinált volna egybe a

művész.¹¹⁹ A lapok különös, halvány, elmosódott felülete talán ezzel a vegyes technikával magyarázható. A *Görög isten és Görög istennő* (165. kép) című művei párdarabok. Színpadképre emlékeztetnek, ahogy a világos, jelzésszerű háttér előtt mintha hajszálvékony túllfüggönyök fednék fel a görög mitológia meghatározhatatlan szereplőit. Sötét, robosztus alakjuk éles ellentétben áll megjelentésük gyengéd módjával.

Józsa Károly szintén Münchenben élt, ahol bécsi, müncheni és párizsi tanulmányok után telepedett le. Ő is külföldön lett ismert, angol és német folyóiratokban jelentek meg rajzai, fametszetei. 1904-ben részt vett a Bécsben a Hagenbund kiállításán „párizsi alakokat” megörökítő fametszetekkel.¹²⁰ 1908-ban szerepeltek művei a MIÉNK első kiállításán. Józsa újságrajzoló és karikaturista volt, részt vett a Könyves Kálmán Szalonjában, az 1910-ben rendezett Nemzetközi Humorisztikus kiállításon. 1908-ban és 1913-ban¹²¹ gyűjteményes kiállítást rendezett Budapesten. Az 1908-ban, a Könyves Kálmán Szalonban rendezett gyűjteményes kiállítása kapcsán a katalógusban így ismertették munkásságát: „Bécstől New Yorkig minden valamire való műkereskedő megbecsüli és honorálja...”¹²² Józsa bár készített rézkarcot és litográfiát is, kifejezetten fametszőnek volt tekinthető és tevékenységének jelentős részét tette ki a portrékészítés. A Magyar Nemzeti Galéria grafikai gyűjteménye több portrét őriz tőle (*Tolsztoj arcképe, Mommsen arcképe*), de a *Művészetben* megjelentek női arcképei, állattanulmányok (*Kutyatanulmány, Majmok*). Többnyire fekete-fehér fametszetű lapok ezek, esetleg egyszínű alányomással. Női arcképei és zsánerjelenetei témájukban és felfogásukban a müncheni zsáner-szeccessziót idézik, de a folthatásra építő kompozíció, a tömör, lényegre törő megfogalmazás, az expresszív kontrasztok Félix Vallotton és William Nicholson lapjaira emlékeztetnek. Az 1909-ben készült *Hattyúk* (166. kép) a színes fametszetek egyik kiemelkedően szép darabja, amely a Wiener Secession egyik tagjának, Carl Thiemann *Hattyú* című művére hasonlít. Józsa legismertebb műve az *Adolf Menzel a műtermében* (167. kép), amit 1905-ben, Menzel halálakor a *The Studio* is közölt.¹²³ A fekete-fehér, álló formátumú, erősen kontrasztos lap fametszetű változata egy fényképnek, amely Adolf Menzelt a műtermében ábrázolta. Józsa legismertebb műve tehát valójában egy reprodukció, igaz, nagyon igényes és az európai fametszet-tendenciáknak megfelelő kivitelben. Józsa Károly munkássága témáinak gazdagsága révén egyedülálló a magyar anyagban. Igaz, Józsa csak születése révén tekinthető magyarnak, forrásai, témái, vagy iskolái nem Magyarországhoz kötik, hanem a nyugat-európai fametszők körébe sorolják.

Vadász Miklós (1881–1927) a Mintarajziskolában tanult, majd Münchenben. Párizsban telepedett le, ahol az a *Le Rire* és a *L'Assiette au beurre* című humoros lapok karikaturistája lett. Vadász Miklós elsősorban rajzoló és illusztrátor volt, de néhány, a magyar tárgygyűjtesből hiányzó témát ábrázoló rézkarca révén érdemes említeni a nevét. Lapjai között portrék, aktok, illusztrációk is vannak (*Holdvilágtól megkérdezem nem látta-e a kedvesem*), legérdekesebb művei azonban a párizsi impressziókat rögzítő könnyed lapok. *Biliárd, Parkban, Kávéházban*, mind a párizsi mindennapi élet, jellegzetes helyszínek, típusok ábrázolása, rajzos skiccre emlékeztető elbeszélésben. A *Balkonon* (1910. 168. kép) a társasági szalon estélyek egy intim pillanatát mutatja be, a szobából kiszóbbolt elégáns pár ölelkezik a csillagos éjszakai égbolt alatt.

5. Az Olgyai tanítványok: az érett korszak műtípusai

Az Olgyai tanítványok legtöbbször nem művészképzős, hanem rajztanár növendék volt, akik esetleg diplomájuk kézhez vétele után is visszajártak mesterükhöz. Csak kevesen vannak közöttük, akik a Mintarajziskola végleges elvégzése után aktív grafikusként dolgoztak. Legtöbbször abban a néhány évben foglalkoztak grafikával, amikor Olgyai tanította őket. A grafikai szaktanfolyamon tanulók némelyikétől már 1907-ben a Művészet reprodukciókat közölt (Bottka Miklós *Részlet Körmoebányáról*, Rakssányi Dezső *Utarészlet Assisiban*, Garzó Berthold *Gellérthegyi kápolna*) (169-170. kép). 1907 után a grafikai kiállításokon való részvételüknek köszönhetően jelentősen megnőtt a kiállítók száma. Az Olgyai növendékek általában egy teremben állították ki műveiket. A növendéki munkák Olgyai és később Varga Nándor Lajos által összeállított kollekcióján kívül a

Magyar Nemzeti Galéria gyűjteménye sem tartalmaz érdemben több lapot azoktól a növendékektől, akik nem gyakorló művészként látogatták rövidebb ideig a grafikai tanfolyamot, hanem csakis ott ismerkedtek a technikákkal. Kiemelkedő jelentőségű grafikus csak kevés akad köztük. A csoport jellegét erősíti az is, hogy többen egymással igen rokon szellemben dolgoztak, sok esetben azonos témákból, a szerzőség megállapítása nem is mindig könnyű a nagyon hasonló megfogalmazású lapoknál.

a. Mélynyomás

Az Olgyai iskolában a mélynyomás élvezett elsőséget, születtek linóleummetszetű lapok, és csekély számú egy szín nyomású litográfia, többségükben portrék. A legtöbb mélynyomásban készült lap a hagyományos rézkarc, illetve akvatinta eljárással született. Mezzotinto alig szerepel köztük, néhány vernis-mou (lágyalap) és több hidegtű technikájú művet tartalmaz a növendéki munkák gyűjteménye. A legjelentősebb grafikusok a tanítványok közül Erdőssy Béla, Tipary Dezső, Tichy Kálmán és Krón Jenő voltak az e korszakban készült mélynyomású műveiket tekintve.

Táj- és városképek

A tárgyanyag jól elkülönülő műtípusokra oszlik. Legnagyobb számban a táj- és város vagy falurészlet ábrázolások szerepelnek, vagy az Olgyaitól elesett téli tájképek, vagy falusi, kisvárosi házak, templomok képei. A tájképek gyakran falusi zsánérképként jelennek meg. Egyes művészeknél megjelenik az ipari táj is. Szinte teljes egészében hiányoznak azonban a modern nagyvárosi élet szinterei, a társasági élet jelenei. A városrészleteket megörökítő lapokon az angol rézkarcolók hatása itt is elsődleges, és feltűnően sok a folyópartot, vízpartot ábrázoló lap. A tájképek elsőprő többsége nyilván Olgyai alkotói szemléletének volt köszönhető.

Erdőssy Béla egy korai, 1903-ban készült karca a francia realista mesterek, pl. Félix Buhot ismeretéről tanúskodik. Témájánál fogva egyedülálló a magyar anyagban: nagyvárosi utcát ábrázol (*Esős utca* 171. kép). Az esős városi forgalom lehangsúlyosabb eleme a kocsit vontató ló képe, háttérben a járókelők és épületek elmosódott ábrázolásával. Erdőssy apró, határozott vonásokkal jelenítette meg tárgyát, az esőt halvány, átlós vonalakkal ábrázolta. Hasonló megfogalmazású *Szamárkordé* című lapja. Olgyai tanítványaként azonban Erdőssy mesterének tájkép alkotói módszerét követte. Több rézkarcán is Olgyai nyomán örökölte meg a havas téli tájat, fasorral szegélyezett hólepte utat, nyáját terelő juhászt (*Havas tanya, Havas út, Téli út, Nyáj, Olvadás* 172-174. kép). Erdőssy az akvatintát is szívesen használta, *Téli piac I-II.* lapjain a hólepte ernyők fehérje az alattuk áruló parasztasszonyok sötét ruhájával dekoratív kontrasztot alkot (175. kép). Akvatintával való kísérletei közé tartozik a *Tópart*, ahol a tónusos nyomás hatását narancssárga papírra nyomva próbálta ki. Az akvatinta lírai felhasználásáról tanúskodnak téli vízpartokat, csónakokat ábrázoló lapjai (*Csónakok, Dunapart télen*). A *Dunapart télen* című lapon a szürkében tartott háttér városi sziluettje elé határozottan rajzolódik ki a havas rakparthoz kötött fekete csónak képe, téli ködös derengésbe vonva az ábrázolást (176. kép).

Tipary Dezső tájképei között is megtalálhatóak a téli kopár fákat megjelenítő lapok, ám az Olgyait és Erdőssyt jellemző líraiság nélkül. A lemez felületét elborító expresszív vonalak maratása révén dinamikus kompozíciók ezek, a fák kopáran meredező ágainak és törzszeinek sötét tömege fenyegetően tölti ki a kép terét. A fák mögött gyakran jelenik meg a falu vagy város egy-egy részlete, tanyák, épületek, folyópart uszályal. A tájban feltűnnek néha figurák, a folyóparton gereblyező parasztpár, szamarat vezető asszony. A *Bécsi részleten* egy utcácska kisvárosias népe és épületei föl a Stephansdom sziluettje rajzolódik. Szép megoldású a *Folyóparti házak* (1908. 177.

kép), ahol az álló lap felső felében elhelyezett egymáshoz simuló ódon házak a folyóban tükröződnek, villódzó képük alul a folyóparti kövek vázlatos ábrázolásában folytatódik. Tipary *Tóparton* című, Erdőssy *Tópartjához* hasonló lapján kísérletezett akvatintával is. A modern, iparosodott város képét jelenítette meg Tipary *Vasúti sínek* (1909. 178. kép) című munkáján, ahol a kietlen külvárosban vasúti sínek mellett lövontatta kocsit kísérő munkások látszanak, mögöttük hosszan elnyúló gyárak kéményei ontják a füstöt.

Tichy Kálmán többféle rézkarc technikát használt tájképei készítésekor. Tusrajzra emlékeztet *Falurészlete* (1908), és *Rozsnyó-Bagolyvár* című lapja, ez utóbbin erőteljesebben árnyékol. Tiparytól és Erdőssytől eltérően alkalmazta az akvatintát, a sötét tónusok nála nem bírnak önálló motívumértékkel, kontúrok közé zárva, színnel telítik az egyes épületrészeket (*Várbejárat* 1908). Legszébb művei közé tartoznak azok a kis méretű, hidegtűben készült lapok, ahol a falusi részleteken sötét és világos tömegek ellenpontozásával érzékeltette a szűk utcácskákra rajzolódo fény-árnyék hatásokat, az egymás mellett falsíkokat, az árnyékba borult talajt (*Utca I-II.* 179. kép). Hasonló eljárással élt ipari tájrészletein, pici, sötétben hagyott falusi házak fölött magasodik a gyár hatalmas, világos tömbje, amelyből kémény mered az égre. A *Gyárkémény* című lapon a gyárépület felett az égboltra rajzolódo füstcsíkok teszik hatásossá a kompozíciót (180-181. kép).

Tichy hidegtű eljárásához hasonló hatásokkal kísérletezett Gyenes Lajos és Rakssányi Dezső akvatintában. Gyenesnél a különböző világos tónusok üres, nyugalmas kisvárosi utcákat rajzolnak ki, Rakssányi *Utcarészlet Assisiban* című lapján a középkori városka egymás fölé épült házainak struktúráját érzékeltette ily módon (182. kép).

Wagner Géza rézkarcain az eddig felsorolt motívumok mellett (*Havas fák, Kisvárosi részlet, Folyómenti városrészlet*) jellemző párizsi részleteket is megörökített. *Pont Neuf* (1909) és *Notre Dame* (1909) című lapjain a a magyar anyagban ritkán szereplő nagyvárost nagyvonalúan, könnyedén ábrázolta (183-184. kép).

Beron Gyula vízparti részletei finom rajzúak, a *Vízcsillogáson* (185. kép) a Tipary *Folyópartjának* villódzó vizét még erőteljesebben hangsúlyozta, a címnek megfelelően a vízfelszín csillogása, játéka az ábrázolás tulajdonképpeni tárgya. A víztükröződés a tárgya Párisi Erzs *Dachau* (1911) című lapjának is, itt nem városi látkép, hanem vízparti fák sötét foltja látszik a vízszintes vonalakkal érzékeltetett vízfelszínen. Kiegyensúlyozott, nyugodt Bayer Ágost *Esztergom* című munkája, ahol a Dunán kétfelől úszó hajók orra fölött látunk rá a hőlepte partra és a Várra (186. kép).

Bottka Miklós vernis-mou-ban (lágyalap) készített nagyobb méretű lapokat. A *Táj templommal* klasszikus szemléletű, míg a *Részlet Körömcbányáról* (1907) és különösen a *Kerítéssel zárt út* (1908. 187. kép) szerkezete újszerű. A kerítéssel zárt út a lap nagy részét kitölti, a végtelenbe tart, lendületet adva a kompozíciónak. Speciális technikai megoldású *Falurészlet fákkal* című nagy méretű, akvatintát rézkarccal kombináló műve, ahol a rézbe maratott vonalak néhol olyan vastagok, hogy a fák kontúrjai és a kerítés vékony deszkái kidomborodnak a lapból, különleges, plasztikus hatást keltve (188. kép). Hasonlóan erőteljes hatása Rónay Kázmér mezzotintóban készített nagy méretű *Erdőrézlete*. A sötét, bársnyos erdőmélyből kibukkanó fatörzseket ábrázoló lapot a *Művészetben* 1911-ben reprodukálták.

A színes akvatintával kísérletezett Garzó Berthold tájképein. *Gellérthegyi kápolna* és *Tájrészlet* című lapjait egyszínű és színes változatban is ismerjük, így jól megfigyelhető az a többlet, amit a színes festék ad az ábrázoláshoz (189. kép). A *Tájrészlet* különösen friss, akvarell szerű benyomást kelt élénk zöld és sárga színeivel. Egy szín nyomású akvatinta tájképeket készített Biczó Ilona Tipary és Erdőssy modorában (*Várrészlet* 1909, *Szélmalom* 1908).

Portrék

A portrék az Olgyai iskolában általában közelnézetből ábrázolt arcképek voltak, rézkarcan,

hidegtűben, esetenként mezzotintóban elkészítve. Angyal Géza *Férfi és Női portréja* hagyományos, sötét háttér előtt, az ábrázolt minél pontosabb visszaadására törekvő, jellemeket is felvillantó ábrázolás. Hidegtűben készültek Bayer Ágoston és Beron Gyula női portréi. A hidegtűvel lehetővé tett nagyvonalú rajz jellemzi Beron Gyula arcképeit, *Női portréján* kevés eszközzel élt, a lap érdekessége a vörös festék használata és az ábrázolt gyengéd, merengő arckifejezése. *Nevető nője* vázlatos, a ruhát ki sem dolgozta a művész, a modell nevető arca személyessé teszi az ábrázolást (190. kép). Vörössel nyomta Bayer Ágoston is kissé duzzogó arckifejezésű fiatal nőt portretírozó lapját, ahol a modell környezetét – asztalra helyezett virágcsokrot – is felvázolta (191. kép).

Jellemző az önarcképek csoportja is. Fülöp Jenő sötétből előbukkanó komoly *Önarcképe* (1906. 192. kép) mellett Zádor István készítette el saját portréját (1910 k.) hidegtűben, könnyed, Anders Zorn-t idéző vonalvezetéssel. Olejnik Janka festés közben örökölte meg magát (*Festőnő* 1911 k. 193. kép), saját szobájában, napfényes, vidám környezetben. A grafikai technikában, rézkarcban elkészített lap különös ellentmondásban van a művészről festőként való öndefiniálásával. Elképzelhető, hogy Olejnik Janka várakozó-elgondolkodó arckifejezésű rézkarc *Női portréja* is önarckép. Hidegtűben készítette érzékeny *Férfi portréját* (1911).

A portré műfajon belül Krón Jenő munkássága volt az Olgyai tanítványok között a legeredetibb. Egyik legszebb lapja a rézkarcot hidegtűvel kombináló kifejező *Önarcképe* (1910 k. 194. kép). A német szimbolista portrékat idézi 1912-ben készült *Női arcképe*, amely a kép egész felületét kitölti, arckifejezését a függőlegesen húzott vékony vonalak határozzák meg, komor, szinte drámai arcának nyomatókat ad fekete hajának plasztikus tömege (195. kép). Szintén plasztikus hatású *Kalapos nője* hidegtűben. Másképpen bánt a hidegtű technikával saját magát kislányával együtt megőrkítő művén. Nagyvonalúan felhordott vázlatos, kidolgozatlan vonásokból áll össze a leányára büszke apa és a hozzábújó gyerek gyengéd képe (196. kép). Hasonló technikával készült egész alakos portréi közül az *Esernyős hölgy* és egy *Ülő nő*, ahol a szomorú arcú nőalak szoknyája barnás színben játszik, fekete haja kiegészíti a színek harmóniáját. Történeti értékkel is bír *Rados Ernő műkereskedő portréja* (1911. 197. kép). Rados Olgyai lelkesítette fel növendékei munkája iránt. Rados az 1910-es évektől vásárolta nyomataikat és néhányukkal, köztük Krón Jenővel is szerződést kötött műveik értékesítésére.¹²⁴ Krón Jenő rézkarca, amelyen Rados a grafikai műteremben egy lapot vizsgál éppen, ennek a kapcsolatnak állít emléket. A grafikai műtermet örököltette meg *Támaszkodó nő* (1911) című rézkarcán is. Krón Jenő a városképet a portréval egyesítette *Kilátás* című rézkarcán, ahol a Gellérthegylen korláton ülve – igaz háttal – ábrázolt férfi lefelé tekint az alant látható pesti oldalra (198. kép). Mezzotintóban készült *Női fej félhomályban* (1910. 199. kép) című lapja, amelyet különösen széppé tesz a félhomályból látomásszerűen kibontakozó nő arcának különös, szuggesztív kifejezése.

Szociális téma

A szociális téma, részben Frank Brangwyn rézkarcai nyomán bukkan fel az Olgyai-növendékek között. Az 1909-es nemzetközi grafikai tárlaton láthatóak voltak *Fűrészelő* és *Hajójavító műhely* című lapjai, amelyeknek hatása érezhető Krón Jenő és Angyal Géza munkáin, akik jellemzően nagy méretű lapjaikon a munka heroizmusát ábrázolták. Krón egy sorozat nagy méretű lapot készített gyárakban, építkezéseken dolgozó munkásokról (*Építkezés*, *Kohó* 200-201. kép). A lapokon a gyárak belseje, az építkezés állványzatai a munkások kicsiny, erőlködő csoportja fölé magasodnak erőfeszítéseiket, összehangolt, fáradtságos mozgásukat erőteljes, zaklatott vonalakkal érzékeltette.

Angyal Géza nagy méretű *Bányászok csillével* (1910) című rézkarcán a csillét toló bányászokat egészen közelről, szembe nézetből ábrázolta a művész (202. kép). Frank Brangwyn *Kádár munkában* című lapjának kompozíciójával rokon a *Tímárok* (1911. 203-204. kép). Inkább életkép jellegű Angyalnak 1912-ben készített rézkarca, amelyen egy virágcserepet tartó

parasztszozony mögött szegényes otthona tárul fel. Nagy méretű *Koldus* (1911) című lapján a valaha jobb napokat látott öregember szinte derűsen néz ki a képből, erőteljes megfogalmazása, a részletek aprólékos kidolgozása teszi mégis drámaivá ábrázolását.

Krón és Angyal felfogásától erősen különbözik Augustin Mariska egységes látásmódról tanúszkodó művei. A művészno mindegyik lapján azonos hatásra törekedett, hidegtűben, mezzotintóban, akvatintában kivitt lapjai sötét, bársonyos felületűek, megfogalmazásukban szénrajzra emlékeztetnek.¹²⁵ Szecessziós vonalvezetés jellemzi *Kishölányi templom* és *Gyárak* című műveit, amelyek azonban a szinte indulatosan kanyargó erős, vastag vonalaktól expresszív hatást keltenek. Expresszivitás jellemzi *A Préházban* című lapját is, amely Egry József korai festményeivel rokon (205-207. kép).

A városi élet jelenetei

Kis mértékben, de jelen voltak az Olgyai-növendékek munkáiban a városi élet jellemző jelenetei, Prihoda István, Ágoston Ernő és Zádor István lapjain.

Prihoda hidegtűben készült munkáira Anders Zorn késői impresszionista rézkarcmodora hatott. Két, mulatozókat megjelenítő lapjának kompozíciója a 17. századi holland festészetet idézi (*Mulatók* 1911, *Mulató Társaság* 1911. 208. kép). A műveken hangsúly a dorbézolók féktelen jókedvét kifejező arcokon van, kancsók társaságában cinkosan nevetnek ki a nézőre. A modern társasági élet szórakozási formáit jelenítette meg *Társasági jelenet* (1911), *Jelenet (Páholyban)*¹²⁶ (1912) és *Mulatók (Éjszakai lokál)* (1912) című művein (209-210. kép). A lapokon a szereplők – mulató elegáns férfiak és lengén öltözött hölgyek – magatartása, egymáshoz való viszonya a budapesti éjszakai élet mondan helyszíneire utalnak, noha Prihoda a környezetet még vázlatosan sem jelezte. Nem pusztán a téma maga teszi újszerűvé ezeket a lapokat, hanem az ábrázolás mikéntje is: Prihoda közeli nézőpontja és szereplőinek strukturált elhelyezése révén a nézőt szinte beszippantja a jelenet forgatagába. Ez a közvetlenség jellemzi portréit és a magyar anyagban szinte egyedül nála megjelenő aktábrázolást. A legkorábbi *Akt enteriőrben* (1911) című lapon a meztelen nőalak még szegénylősen ül az ágyon, a háttérben felöltözött férfi áll, az ábrázolás tulajdonképpen tárgya kettejük viszonyának – modell és festő, szeretők – megjelenítése. *A Fekvő akt* (1914) és *Ágyon fekvő* (1913) kitárlukozó aktjain erős rövidülésben látjuk a modellt, az *Ágyon fekvő* háttérében, a szinte függőlegesen elrendezett kompozíció csúcán férfi áll tálcán korsót tartva (211-212. kép). A lap nagyobb része világos, az ágy és a fal, míg a férfi alakja sötétbe burkolódik. Hasonló megfogalmazásuk az egyazon modelltől készült *Ülő táncosnő* (1913. 213. kép) és *Táncosnő ágyon* (1913) című lapok. Mindkettő a modell egy elesett, önfeledt pillanatát rögzíti, az *Ülő táncosnő* a nőalak fáradtan nyújtózik, a másik lapon az elnyújtózó modell egy kutyához beszél. Mindkét mű könnyed, vázlatos, impresszív. Szintén Prihodánál jelenik meg egyedül a gyermekábrázolás, *Kislány virágvázával* (1911) és *Könyöklő kislány* (1912) című lapjain. Prihoda társasági jeleneteinek társa Ágoston Ernő egyetlen, hidegtűben készült ismert lapja, a *Páholyban* (1912 k. 214. kép). Az Anders Zorn stílusában készült mű hűvös objektivitással, fényképszerűen mutatja a páholyban ülő elegáns hölgyet és a mögötte álló férfit, alakjukon a színpad fényeinek reflexe játszik.

A nagyváros képe jelenik meg Zádor István (1882–1963) két sorozatán. Zádor Párizsban 1906–1909 között az École des Beaux-Arts-on Theophile Steilen tanítványa volt, majd 1909–10-ben Firenzeben tanult tovább. 1910–12 között járt Olgyai tanfolyamára. 1912-ben külföldi városok képét karcolta rézbe. A lapokon felülnézetből látjuk a nyüzsgő utcákat, ahol a főszereplők az épületek, villamosok, tornyok, terek. Az emberek, mint apró hangyák nyüzsgőnek az épületek tövében, gyakran csak körvonalaikkal érzékelteti őket Zádor. Több lapon a modern város elengedhetetlen része, építkezés látszik, egynek egyenesen a házat eltakaró állványzat a témája (215-217. kép). 1913-ban Budapest részleteiről készített sorozatot, nem rézkarcban, hanem

krétalitográfiaiban. Ezek nagyobb méretű lapok, vannak köztük hagyományos, budapesti látványosságokat bemutató művek (*Halászbástya*), de a java a rézkarc sorozathoz hasonló nézőpontú, a budapesti utcaképet rögzítő lap. Felbukkannak a Tabán dűledező házacskaí, a pesti belváros utcaképe felülnézetből, egy ház oromzatán kereskedelmi hirdetéssel, a tetőkön villanypózna, a Margit rakparton daru képe, a Margit híd és a budai oldal látképe fényképszerű blikkfangos kivágatban, bal szélén egy ház hatalmasnak látszó szobordíszével (*Tabán a naphegyről, Harkály utca, Baross utca, Koronaherceg utca, Lipót körút* 218-220. kép). Zádor Budapestet ábrázoló lapjai 1913-ban albumban jelentek meg. Zádor később, az 1920-as években további, rézkarcban kivitelezett lapokon örököltette meg kedvelt témáját, Budapestet.

Tichy Kálmán japonizáló akvatinta lapjai

Tichy Kálmán japonizáló színes akvatinta lapjai nem nagy számuk, hanem különleges témájuk és technikai kivitelük miatt érdemesek a külön vizsgálatra. A lapok közül négy dekoratív virágábrázolás (221-224. kép). A növényeket és állatokat ábrázoló lapok a japán fametszetek külön, népszerű csoportját alkotják, amelyek a szecessziós ornamentika kialakításában is fontos szerepet játszottak. A virágminták ornamensként való felhasználását mintakönyvekben is összefoglalták, ezek közül több megvolt a Mintarajziskola könyvtárában is (Maurice Pillard Verneuil *La Plante et ses applications ornamentales* [A növények és díszítő alkalmazásuk] 1896, valamint *L'Étude de la Plante* [A növények tanulmányozása] 1896)¹²⁷. A Mintarajziskola könyvtárában ezen kívül jelentős japán fametszet gyűjtemény is volt,¹²⁸ Tichynek tehát rendelkezésére álltak a minták lapjai alkotásakor. Üres képtérbe, színes akvatintában nyomtatta a virágzó ágakat, virágcsokrot vázában, rózsatöveket, akácágat. A művek valószínűleg sorozatot alkotnak, erre utal hasonló kivitelezésük és az egy kivétellel mindegyiken szereplő felirat, amely függőlegesen, motívumként szerepel a lapszálon. A motívumként megjelenő növényeket Tichy nem stilizálta, jellegzetességeiket megtartotta, ám a környezet elhagyása, a növények elhelyezése és a teljesen síkszerű megfogalmazás egyértelműen a japán fametszetek stilizálásával rokonítja. A rendkívül szép lapok harmonikus hatását a finom színvilág teszi teljessé. Kompozíciójában és térszemléletében japonizáló Tichynek egy egy szín nyomású akvatinta lapja, a *Beszélgető kofaasszonyok* (1911. 225. kép). A lapon csak az asszonyok és árujuk jelenik meg, környezetük ábrázolását éppúgy elhagyta a művész, mint a virágok esetében. Hogy a halvány zöldes színben játszó jelenet nem holdbéli tájon, hanem valós, szabadtéri környezetben játszódik, csak a bal felső szélén jelzésszerűen ábrázolt néhány falomb érzékelteti. A téma jellege – falusi zsáner – és a megjelenítés stilizáló módja közötti különbség ellenére meglepő harmónia jellemzi Tichy e művét is. Tichynek talán legszebb lapja a tenger hullámain szelő vitorlást ábrázolja (*Scylla* 1910. 226. kép). Az Aubrey Beardsley és a gödöllői művészek illusztrációinak (elsősorban Mihály Rezsőnek) ismeretéről tanúsodó lap alsó felét kitölti a halvány zöld tenger és fehér tajték, a felső képtér szinte egészét a fehér vitorlák foglalják el. Mögöttük az éjszakai égbolton csillagok és a hold látszanak. A színek és formák tökéletes kiegyensúlyozottsága és harmóniája teszik e művet megkapóvá. Ugyanakkor a kép középpontjában, a vitorláson álló, a nézővel szembe néző férfi és a vitorlás neve – Scylla – további szimbolikus-allegorikus olvasatot tesz lehetővé.

b. Linóleummetszés

Mint korábban már szó volt róla, Olgyai Viktor magasnyomású eljárásként a linóleummetszetet tanította, és növendékeinek jelentős része (Erdőssy Béla, Edvi Illés Jenő, Tipary Dezső, Tichy Kálmán és elsősorban Tichy Gyula) foglalkozott vele. Jellemző, hogy Zichy István,

könyvómói gyakorlata mellett linóleumban is megpróbálkozott 1908–1909 körül, amikor rövid ideig Olgyaihoz járt. A szaktanfolyamon a linóleum volt az egyetlen technika, amelyben az autonóm lapok mellett a tervező grafika körébe sorolandó művek is készültek, a legfontosabbak Kozma Lajostól.

A linóleummetszetek esetében még egy, más technikánál nem jellemző mozzanatot kell figyelembe venni. A tárgye gyűttesben szinte mindegyik jelentősebb alkotónál egy konkrét művészeti impulzus, a Wiener Secession művészei között 1902-től fellendülő fametszés hatása érvényesült. A Wiener Secession művészei számára Emil Orlik volt meghatározó, aki 1900–1901 folyamán Japánba utazott és tapasztalairól 1902-ben számolt be a *Die graphischen Künste* hasábjain. A bécsi „fametszet-láz” ezt követően, 1902 tavaszán, a Max Klinger Beethoven szobra köré szervezett Beethoven-kiállítással¹²⁹ kezdődött, amelynek katalógusát eredeti fametszetekkel díszítették. A katalógus Ferdinand Andri, Rudolf Jettmar, Friedrich König, Maximilian Kurzweil, Maximilian Lenz, Wilhelm List, Elena Luksch-Makovsky, Carl Moll, Koloman Moser, Felician Freiherr von Myrbach, Emil Orlik és Ernst Stöhr fametszeteit tartalmazta. Ezek a festők, a Wiener Secession tagjai, sok magyar „kollégájukhoz” hasonlóan, korábban nemigen foglalkoztak grafikával, a fametszet területére is csak néhány évig kirándultak. A kiállítás kapcsán és az azt követő néhány évben a művészek komolyan kezdtek foglalkozni a fametszéssel. Sokat dolgoztak a *Ver Sacrum* számára, ahol 1902-ben már sok fametszetet reprodukáltak, az utolsó évfolyamban, 1903-ban pedig már túlnyomórészt fametszetek szerepeltek.¹³⁰ A *Die graphischen Künste* 1908-ban közölt hosszú tanulmányt az osztrák fametszés aktuális állapotáról,¹³¹ éppen a tanfolyam második évében, amikor Olgyai a linóleummetszést bevette a tananyagba.

Mivel a *Ver Sacrum*hoz mindannyian hozzájuthattak, a *Die graphischen Künste* pedig járt a Mintarajziskolába, a bécsi művészek közvetlenül hathattak a magyar művészekre. A *Ver Sacrum* 1902-es évfolyamának elején közölt *Kalendárium* fejlécei arany alányomással készültek, ami talán magát Olgyait is befolyásolta az okker alap használatakor (*Havas falucska*), valamint felismerhető Erdőssy Béla tájképeinek színharmóniái is.

Erdőssy 1909 körül készült nyomatai az Olgyainál megszokott szerkesztési módot követik az őszi, téli fasorok ábrázolásában (*Havas út, Ősz*) A kicsit későbbi *Fasor* (1910, 227. kép) és a *Víz mellett* (1912, 228. kép) magukon viselik a japán metszetek hatását. Az Olgyaitól ismert aranytakaró ható okker alányomással készültek, a fehér-arany-szürke színek harmonikus, ámbar kissé melankolikus benyomást keltenek. A vékony japánpapír erősíti a lapok illékony, leheletfinom jellegét. A *Víz mellett*, amely a Magyar Grafikusok Egyesületének 1912. évi műlapja volt, felidézi Kövesházi Kalmár Elza *Vihar* című algráfiáját is.

Az Olgyai tanítványokra Emil Orlik alapvetőnek tekinthető befolyása mellett Carl Moll gyakorolta a legnagyobb hatást. Moll festő volt, akinek első fametszete a Beethoven kiállítás katalógusába készült (*Beethovenhaus in der Eroicagasse*, 1902. 229. kép). Ez volt az első darabja annak a sorozatnak, amit 1906 körül, mappá formájában jelentett meg a Wiener Werkstätte.¹³² A nagyméretű lapok a Bécs környéki Hohe Warte utcarészeit ábrázolják. A kevés színnel nyomott, néha teljesen szíktörű házak, kövezett utcák visszaköszönnék Edvi Illés Jenő, valamint Tipary Dezső lapjain. Tiparytól igen kevés linóleummetszetet ismerünk, de a *Budai utca* (1908) és az *Átkelés a híd* (1908 k.) két-két különböző színnyomata is ismert (230-231. kép). Mindkét lap Moll hatását mutatja, főleg az előbbi (Moll: *Das Therese-Krones-Haus*, 1903. 232. kép), amelynek különböző papírra nyomott változatai más-más hangulatot hordoznak. Az *Átkelés a híd*on nagyméretű, finoman kidolgozott táji részletei Olgyai tájformálását is felidéz. A különböző papírra, némileg más-más színekkel nyomott variációkon jól megfigyelhetőek az eltérő hatások: a sárgás papírra készült változat nyugodt, harmonikus, az Olgyai-iskolára jellemzően finom színhatású, míg az indigószínű papír és a háttérben szereplő élénk türkiz csik izgalmas, expresszívebb összbenyomást eredményez. Tipary harmadik lapja, a japonizáló *Csónokok a parton* (1908) kissé ügyetlen vonalvezetésű, de összhatásában megkapó, különösen az ég kék alányomása révén.

Edvi Illés Jenő (1886–1962) *Városliget télen* (1910, 233. kép) című munkája is Carl Moll téli parkrészletét idézi (*Winter [Hohe warte in Wien]*, 1903. 234. kép). A megfogalmazás hasonlósága mellett maga a témaválasztás (városi látképek, utca- és házrészletek) is Molltól eredhet. Bár Edvi Illés Jenő lapjai kevésbé részletezőek, nagyobb, egységesebb foltokból építkeznek, de a látképek kivágata, a házak szemlélete műveit Molléival rokonítja. A részletezés és a körvonalak elhagyása jellemzi két igen szép metszetét is. A *Felhők* (1913, 235. kép) mindössze két színnel nyomott, a kép nagyobbik részét a fehérén hagyott égre rajzolódó felhők kavargása tölti ki, míg alsó egyharmadán a zöldes víz látszik, melyet megtört a tajték és a vitorlások fehérje. A szakadozott, tépett körvonalak szintén jellemzőek a bécsi mesterekre (pl. Maximilian Kurzweil). Kontúrok nélküli a *Virágok* (1913, 236. kép) című metszete is, ahol a virágcsokrot a fehér háttér előtt csak a színek egymásra nyomásával ábrázolta. Maga a kompozíció nem tér el a hagyományos csendéletektől, de a sík, dekoratív megfogalmazás a japán metszetekre emlékeztet. Finom színhatásával, a háttér tökéletes elhagyásával még közelebb áll a japán virágábrázolásokhoz Tichy Kálmán fehér alapon a zöld két különböző árnyalatával nyomott *Gránátalmaága* (1908), amely a már említett színes akvatinta virágábrázolásokkal rokon. Többi munkái, az *Állványzaton* (1909. 237. kép), *Tökmikulás* (1909, 238. kép) és *Jegyzetelő öregúr* (1909 239. kép) robusztusabb megfogalmazásúak, német előképeket illetve William Nicholstól idézik, tömörségük, erőteljes színezésük plakátszerűvé teszi őket – a *Tökmikulás*, amely a tréfásan Tökériának nevezett mintarajziskolai ünnepségét hirdeti, nagyobb méretben akár plakát is lehetne.

Linóleumban az alkalmazott grafika területén igazán maradandót Kozma Lajos alkotott, akinek, mint már szó volt róla, 1906-ban, a Műegyetem ifjúsági lapjához, a *Megfagyott muzsikushoz* készített illusztrációkkal, fejlécekkel kezdődött el grafikai tevékenysége. Műegyetemi társaihoz hasonlóan, akikkel együtt a Czako Elemér által Fiataloknak elnevezett csoportot alkották, őt is az erdélyi, kalotaszegi motívumkincs inspirálta, amelyeket a bécsi szecesszió szellemében stilizált és kombinált, így alakítva ki jellemző, a felületet masztaszzerűen betöltő ornamentikus stílusát. 1908 áprilisában jelent meg első önálló grafikai műve, az *Utolsó ábrándok – Melódiák*, a Világosság nyomdánál. Az album kilenc cinkográfiában sokszorosított tollrajza mellett tartalmazott egy linóleummetszetet is (*Kert* 1908. 240. kép) A lapon, amely a linóleum sajátosságainak megfelelően vastagabb vonalvezetéssel készült, mint a többi tollrajz, fafaragásra emlékeztető keretben kalotaszegi kertet látunk, előtérben kopjafával, a háttérben pedig felbukkan a kalotaszegi templom tornya négy fiáljával. Ez utóbbi a Fiatalok egyik legkedveltebb motívuma¹³³ volt, amely többször visszatér Kozma munkáin.

1908-ban Kozma Lajos címlapjával és iniciáléival jelent meg *A Ház* építészeti folyóirat első évfolyama. A címlapra ismét a kalotaszegi templom tornya került, a keretelés díszes erdélyi fakaput idéz. Az iniciálék (1908 241. kép) szintén fafaragásra emlékeztetnek, a négyzetbe zárt betűket nem is mindig könnyű felismerni a geometrizáló minták szövevényében. Hasonló szellemben tervezte meg Antal Sándor¹³⁴ *Pogány beszédek* (1908 242. kép) című művének borítójának több változatát, ami könyv alakban nem jelent meg. Ezeken a népművészeti elemeket a bécsi geometrizáló szecesszió szellemében fogalmazta át. A népi inspirációt, a fafaragást idézi a halvány, éreztetnek tűnő barna nyomás a hajszálvékony csontszínű japánpapíron. A Magyar Képzőművészeti Egyetemen őrzött nyomatok mutatják, hogy Kozma könyvdszéit és iniciáléit meglepő módon összefogta, és egy lapra különböző módon elhelyezve őket, összhatásukkal kísérletezett. *A Ház* iniciáléit különböző variációkba rendezte, melléjük téve még egy kis ellipszisbe foglalt, stilizált kopjafákat ábrázoló szignetet. Van példa arra is, hogy egy kompozícióvá rendezett hat iniciálét, és az *Utolsó Ábrándok* linóleummetszetét valamint *Kozma Ilona ex libris* képét (243. kép). Ezek a kompozíció-kísérletek az alkalmazott grafikán túlmutató dekoratív képekké állnak össze. Az egy lapra rendezett iniciálék felidézik a Wiener Secession már említett 1902-es Beethoven katalógusát is, ahol a résztvevő művészek monogramjaikból szignetet terveztek és ezeket két oldalon, egymás mellé helyezve szerepeltették.

Szintén 1908-ban készült a *Kalotaszegi templom (Temető* 1908 244. kép), amelynek

felhasználása ismeretlen, talán eredetileg is önálló lapnak szánta a művész. A már ismert négy fiálés templomtorony előtt egy temető dűledező kopjafái merednek az ég felé, oldalt két vékony fa kopasz ágai látszanak. A Kozmánál megszokott egyszínű, barna nyomást itt az ég kék alányomása élénkíti. A lap ezáltal olyan megkapó, hogy Lengyel Géza meg is dicsérte a *Nyugatban*.¹³⁵ Kozma linóleumművészete valóban egyedülálló a korszakban, a tollrajzstílust (építész-grafikát) tette át linóleumba, ezért sorolta őt Czákó Elemér 1909-ben a gödöllőiek közé, mint akinek „lényeges jegye a vonal értékének megbecsülése és az erős dekoratív jelleg”¹³⁶.

Noha nem konkrét felhasználásra készültek, az alkalmazott grafika körébe sorolhatóak Márton Ferenc metszetei. Márton 1907-től járt Olgyaihoz. A Mintarajziskolából 1908-ból fennmaradt kissé iskolás munkái jól szemléltetik az Olgyainál folyó oktatás módszerét. A különálló kompozíciók (*Ópiumszívó* 1908, *Találkozás* 1908. 245. kép) karikatúrára emlékeztető rajzos modorban készültek, fejlécei a (1908. 246. kép) a *Jugend* és a *Ver Sacrum* fejléceinek szinte szolgái másolatai (Otto Eckmann, Wilhelm List). Márton műveiből fennmaradt egy nagy méretű szemléltető tábla, amelyet egy oktatási módszereket bemutató angliai kiállításra állítottak össze.¹³⁷ Ezen művei különböző színnyomású változatai szerepelnek.

Kőváry Szilárd nyomatait is alkalmazott grafikaként használták fel, amikor közülük kettő megjelent a *Művészerben*, immár fejlécként.¹³⁸ A három mű közül az *Angyali Üdvözlés* (1909) témájánál fogva szokatlan, mivel a bibliai ábrázolások teljesen hiányoznak a kortársai linóleum- és fametszetei közül. Az eredetileg expresszív, a fekete-fehér ellentétére épülő, elnagyolt formákból kialakított kisméretű lapok (*Viaskodó pár* 1909, *Csöndes utca* 1909. 247-249. kép) a *Művészerben* kétoldalt ornamentális keretelést kaptak és így triptichonná bővülve, szecessziós formanyelvre átirva lett fejléc belőlük.

c. Litográfia

Az Olgyai-iskolában készült litográfiák nagyjából egy típusba sorolhatóak, egy szín nyomású portrék, amelyeknek technikai megoldása sem tér el jelentősen egymástól. Bensőséges, finom, illanó arcképek, amelyek csak ritkán rajzolódnak az üres papírlapra, inkább a kitöltött háttérből bukkannak elő, amit a legszebben Vida Árpád és Dienes János oldottak meg. Különlegesen szép Vida Árpád *Őnarcképe*, ahol a művész érzékeny, töprengő, mégis öntudatos arca sötét háttérből dereng elő (250. kép). A lap álomszerű jellegét a háttér megoldása adja. A sötét festéket Vida körkörösén visszatörölte, így arcát fehér vonalak nyalábjá övezi, amelyek a nyakától indulnak. Az ebből adódó elmosódott hatás Eugène Carrière-t idézi, ugyanakkor összehatásában a szimbolista Edmond-François Aman-Jean lapjaira is emlékeztet. Szintén a visszakarcolással élt *Kalapos női portréján*, ahol az arc alig válik ki a ruha, a kalap és a háttér sötéten derengő felületéből (260. kép). A halvány nyomás az ábrázolás intim jellegét erősíti. Merészebb megoldás másik *Női portréja*, ahol a hasonlóan modellált arc világos részeit az üresen hagyott papír adja, a nőalak vállától pedig szintén csak a papír látszik, éles kontrasztot képezve a sötétlen nyomtatott részekkel (261. kép). Hasonló, félig kitöltött képtér megoldással élt Dienes János *Köpenyes nőalak* (1908. 262. kép) című lapján, ahol félalakban ábrázolta a modellt. A nőalak sötét háttér előtt, sötét ruhában áll, arca alig válik ki. A képtér bal oldalát azonban szinte teljesen üresen, nyomtatás nélkül hagyta a művész. A fekete és fehér kiegyensúlyozott kontrasztjától az ábrázolás intim jellege dinamikus lett. A szinte pasztellszerűen illanó *Fátyolos nő* (1908. 263. kép) és *Nő az ablaknál* (1908. 264. kép) című lapokra nem ez a merész dinamizmus jellemző, a komponálásban azonban megfigyelhető a kontrasztokra való törekvés. A *Fátyolos nő* kompozícióján a nő háta mögötti tükör, a *Nő az ablaknál* esetében egy félig elhúzott függöny sötét tömege áll szemben a háttér világosabb megoldásával.

Balázs Vera szembenéző *Női portréján* ceruzarajzra emlékeztető a nőalak ábrázolása,

érdekessé a kalap erős fekete feltjának kontrasztja teszi. Hasonló színvilágú legjobban sikerült litográfiája, a profilból ábrázolt *Kalapos nő* (1910. 265. kép), amelyen a halványsárga kalap és a fekete tollboa adják a kontrasztot. Az ábrázolás itt nem az eddig megszokott intim, gyengéd felfogású, inkább egy jellegzetes szecessziós nőtípust, az elegáns, kiismerhetetlen, nagyvilági dámát testesíti meg. Szintén Balázs Vera műve az *Anya gyermekkel* egy szín nyomású krétalitográfia, amely hatásában is vörös krétarajzot idéz, és a magyar tárgyegyüttesben igen ritka témát dolgoz fel realista igénygel.

Felfogásában modernebb Dobrovits Péter 1910 körül készült két női portréja, amelyek lendületes, kusza vonalakkal épülnek fel. *Kalapos női portréján* a modell arca kidolgozott, a többi részlet ellenben a gyors, vázlatos krétavonásokból alakul ki. Másik *Női portréja*, ahol a sötét tónusok az uralkodók, drámai hatást kelt (266. kép).

Justh Ilona *Öregembere* kifejező, a háttér erőteljes vonalai lendületessé is teszik, ám jól sikerült szénrajznál nem több. Ugyanazt a modellt ábrázolta Krón Jenő (*Műteremben* 1910 k.), lapjának érdekessége, az erőteljes, szépen megoldott technikai kivitelén túl, hogy magát az Olgyai iskola műtermét ismerhetjük fel benne, a modell mögött csillagprés látszik, a falon bekeretezett metszetekkel. Egyéni megoldású Egry József *Öregasszonya*, ahol a lapot teljes egészében hosszanti éles vonalakkal fedte a művész, s e vonalak sűrűbb vagy ritkább, esetenként keresztirányú felhordása alkotja az emberalakot vékony, jelzésszerű kontúrok közé fogva (267. kép).

A litográfiák között az életképet Krón Jenő lapja, a *Készülődés* és Kövesdy Géza *Kártyázókja* képviseli, nem különösebben eredeti felfogásban. Márton Ferenc finom *Csellózója* a portrét egyesíti a zsánerrel. Tájképet Major Jenő készített, egy napfényes *Parkrészletet* rajzolt a kőre, ahol a fénycsíkokat a lap üresen hagyásával alakította ki. A tájrészleteket egyénien képviseli Ürmös Péter. Két tengerparti lapja közül az egyik, amely halászbárkát (*Halászbárka* 1908. 268. kép) ábrázol, szubtilis rajzával, meglepő, összefogott kompozíciójával tűnik ki a tárgyegyüttesből. A másik, a *Firenzei hajókikötő* (1908. 269. kép) már erőteljesebb kivitelű, az érkező gőzhajó füstje, az égre rajzolódó sötét fellegek, a kövezett rakpart a modern nagyváros képét adják. Bornemisza Géza egyetlen ismert műve egy színes litográfiában kivitelezett téli tájkép (*Havas falu* 270. kép), amely halvány, takarékos színvilágával Olgyait és a linóleummetsző Erdőssy Béla és Edvis Illés Jenő tájképeit idézi.

IX. A magyar grafika a szecesszió és a modern irányzatok korában

A szecesszió irányzatának egyik fontos összetevője volt a művészetek demokratizálásának igénye, ami együtt járt azzal, hogy a kis művészeti műfajokat beemelték a képzőművészeti műfajok közé. A 19. század közepétől kezdődően a művészi grafika fokozatosan széles közönséget vonzó, népszerű műfajjá vált. Ez a folyamat Magyarországon is lezajlott a 20. század elejére, Németország, Ausztria, a skandináv államok grafikájához képest csupán néhány év eltolódással.

A dolgozatban vizsgált időszak meghatározó a magyar képzőművészet történetében. Ebben a művészeti szempontból rendkívül heterogén korszakban együtt éltek az akadémizmus, nemzeti romantika és historizmus 19. századból örökölt tendenciái a szecesszióval és a gyors egymásutánban érkező modern és „ultramodern” áramlatok helyi adaptációival. A megelőző művészeti áramlatok közül az impresszionizmus, és Cézanne és Gauguin művészetének megismerése gyakorolta a legnagyobb hatást. A modern magyar festészet megszületése ezen egymásra torlódva érkező művészeti impulzusok következménye volt.¹ A modern magyar grafika ezzel a folyamattal párhuzamosan, hasonló diskurzusok mentén alakult ki, így helyét is e tendenciák között érdemes kijelölni.

A művek áttekintésekor feltűnik, hogy csupán néhány művészi probléma köré csoportosulnak, amelyeknek megfogalmazásában a szecesszió, a realizmus, az akadémikus felfogás keveredik az impresszionista és plein-air, valamint – az 1910-es évektől – a modern törekvések nyomaival.

A magyar grafika 1914-ig tartó időszakának legjellemzőbb művészi problémája a táj, a város ábrázolása. A tájképek aránya elsöprően nagy, ám a táj megragadásának csupán néhány formája van jelen, melyeknek forrásai jól nyomon követhetők.

Az 1890-es évek első tájképrészkarcolói közül Rauscher Lajos és Székely Árpád munkáin érződik az akadémikus felfogás, amely különösen Székely esetében édesapja, Székely Bertalan tájképfelfogásával rokon. Rézkarcaikon ugyanakkor a rembrandti mintát alkalmazó barbizoni mesterek és az angol úttörők, elsősorban Seymour Haden munkásságát követték.

Mások a gyökerei Olgvai Viktor nagy hatást gyakorló tájképeinek, amelyeket kevésbé a 19. századi angol és francia minta, inkább a bécsi Stimmungsimpressionismus inspirált. Olgvai részben Mednyánszky László festészete, részben a teozófia eszmekörének hatására a „lelki táj” megragadására tett kísérletet. Sorozat jellegű tájképein az 1890-es évektől jelentkező angol és skót rézkarcoló iskola hatása is érvényesült. Olgvai tanítványainak tájképein együtt jelentkezett az intim „lelki tájkép” ábrázolásának igénye az angol rézkarcolók munkáinak formai tanulságaival.

A következő rézkarcoló generáció, Lévy-Lénárd Róbert, Tardos Taussig Ármin, Baranszky E. László, Conrad Gyula munkáira is az angol rézkarcolók Whistler és Haden nyomán kialakult iskolája hatottak. Lévy-Lénárd és Baranszky jártak is Angliában tanulmányúton, de a magyar kiállításokon is a legnagyobb súllyal az angolok munkái képviseltették magukat, így hatásuk – mint egész Európában – a magyar grafikusok között is elsőrendű volt. Az angol rézkarcolók hatottak a tájképeken belül jelentős csoportot képező városrészletek ábrázolásán is. Lévy-Lénárd Róbert, Conrad Gyula, Dobai Székely Andor, Tichy Kálmán, Tipary Dezső művei hangulatokat, intim benyomásokat rögzítenek. A már többször emlegetett Cameron, Brangwyn, Strang nyomán kopott falak, csatornák vizében, folyókban tükröződő ódon házak, szűk utcák, vízpartokon vesztegelő vitorlások, kisvárosi terek, régi templomok jelennek meg e lapokon.

A 20. század elején polgárjogot nyert impresszionizmus hatása is érezhető a tájképbábrázolásban. A nagybányaiak plein-air törekvései a rézkarchban az akvatinta használatában érhetőek tetten. Aranyossy Ákos, Rauscher Lajos és Olgvai Viktor is kísérleteztek a fény-árnyék hatások tónusokban való kifejezésével. A színes akvatinta használata is az impresszionizmus, a plein-air befogadástörténetéhez kapcsolódik, a Párizsban tanult Pravotinszky Lajos egyes munkái a francia impresszionista mesterek hatása érződik, míg az Olgvai iskolában inkább a nagybányaiak hatottak, Garzó Berthold *Gellérthegyi kápolnája* Ferenczy Károly 1903-as *Templomával* rokon.

A nagybányai neósok hatása jelentkezik Wágner Géza párizsi részletein, pl. a *Szajnaparti kikötő* vagy a *Pont Neuf* című lapjain, amelyek Ziffer Sándor párizsi látképeivel mutatnak rokonságot, vagy Zádor István felülnézetből ábrázolt budapesti sorozatain (1912, 1913) a modern város ábrázolásában.

A tájképeknek egy külön fajtáját alkotják az ember a tájban témát ábrázoló művek (Pravotinszky Lajos, Conrad Gyula, Zichy István). Valójában ezek is pusztán tájképek, az általában a földeken dolgozó, kaszáló, szénát gyűjtő, arató parasztok, mint staffázsfigurák az ember és táj egységét hivatottak megjeleníteni. A népeletképek ábrázolásai között találjuk a Könyves Kálmán sorozat néhány lapját. Glatz Oszkár művein (*Munkában* 1903, *Falusi borbély* 1903, *Pihenő* 1903) festészeti törekvéseit ültette át színes litográfiába. Dekoratív motívummá lényegítette a falusi élet momentumait Zichy István *Kaszálóján*, és Kalmár Elza *Kofa* című lapján, valamint Conrad Gyula fametszetein (*Aratók* 1905, *Itatás* 1908, *Favágók* 1906).

A szecesszió kedvelt témáinak egy része megjelent a grafikában, egyes életművekben szimbolikus-allegorizáló jelleggel. A szimbolikus-allegorikus tartalom Tichy Gyula munkásságán kívül főként a német tanultságú művészeknél és a gödöllői mestereknél volt jellemző. Paczka Ferenc *Dante* portréjával allegorikusan utalt az emberi élet sorskérdéseire, emlékezetünkbe idézve az *Isteni színjáték* kezdősorait. Paczkáné Wagner Cornelia Max Klinger nyomán allegóriákba sűrítve igyekezett megragadni az emberi élet és főként a női sors nagy kérdéseit (*A kiméletlen és a halál, Glória és gond, Glória és szerelem, A nő a chaosban, A leány és a fantázia*). Helbing Ferenc és Barta Ernő víziószerű képeiken a vallásos-misztikus témát dolgozták fel. Helbing látomászerű Krisztus képének a *Vízió* címet adta. Helbing művészetében Franz von Stuck mintáját követte, *Orfeusz, Keleti meséi*, plakátjai témaválasztásukban, megfogalmazásukban magukon viselik a nagy német mester hatását. Barta *Megváltója* szintén vízióként jelenik meg, szimbolikus törekvése azonban mélyebben átértett. Portréin is a modellek átszellemült megjelenítése, arcukban az általános emberi megragadása volt az elsődleges.

A legsokrétűbb a gödöllői művészete, amely – kis számú művön keresztül – a szecesszió és szimbolizmus kedvelt témáinak bő választékát adja. Körösfői Kalmár Elzával rokon *Erdőrézletei* szimbolikus, lelki tájat ábrázolnak. Az eredetmitoszok témáját dolgozta fel Nagy Sándor *Attila palotáját* ábrázoló lapján és Zichy István a *Hunor és Magor* című művén. Zichy *Pásztoridill* című kompozíciója is mitológikus jellegű. A magyar tárgyegyüttesből jószerivel hiányzó intim családi élet ábrázolása Nagy Sándornál jelenik meg (*Ave Myriam, A tűzhely, Gödöllői parkban*). Az öregség ábrázolásának ritka példája a magyar műtárgyanyagban Zichy István egyik legkorábbi lapja, az 1903-as *Pitvar*. Rippl-Rónai e korszakban született festményeinek központi témája, a csendes intim családi elfoglaltság, a mindennapok lassú folyása nem jellemző téma a grafikákon, ám a pitvaron, a ház árnyékában ülő csendes öregasszony képe rokon Rippl-Rónai *Amikor az ember a visszaemlékezéseiből él* (1904) című festményével. A francia századvég népszerű nő-témái is elvétve fordulnak elő. Rippl-Rónai *Les Vierges* litográfiáin felsejlenek a Nabik szimbolikus-misztikus gondolatai a női sors, női életút kérdéséről, és a szerelem témája jelenik meg Kalmár Elza *Alkony* című litográfiáján valamint Márton Ferenc *Találkozás* című linóleummetszetén. A női élet jellemző momentumai, mint az anyaság, is hiányoznak. Szinte az egyetlen példája Barta Ernő *Üres a bölcső* című litográfiája. A szimbolizmus és dekadencia egyik jellemző nő-képe, a bűnös, erkölestelen, csábító nő Tichy művein kívül egyáltalán nem jelenik meg a grafikában, de nem jellemző a szimbolizmus nő-képének másik végpontja, az anya, vagy a gyengéd, gondoskodó szerető nő sem. A nőábrázolások legszebb darabjai Vida Árpád és Dienes János hallatlanul finom, illanó portréi, amelyeken a modelleket gyengéden, érzelmekkel telve látatják a művészek.

A női szerepeket boncolgatta Tichy Gyula allegóriákban bővelkedő művészetében. Tichynél az allegória – Paczkáné Wagner Corneliához hasonlóan – képpárokbán, ellentéppárokbán jelentkezett. (*Szeszély és Akarat, Fantázia és Analízis, Pillanat és Évezred, Kultúra és Naívság*). Tichynél a nő egyben a város és vidék ellentétének szemléltetésére is szolgál, nagyvárosi dái romlottságát a falusi parasztnyecskek ártatlansága ellenpontozza. Tichynél egy-egy lapon

megjelenik a modern technika problémájának filozofikus ábrázolása (*Melancholia*).

A szimbolizmus központi kérdései túlzásoktól, végletektől mentesen, óvatos formában voltak jelen a magyar grafikában, szinte végpontját jelöli ki a témák merészségének Barta Ernő *Finis* című litográfiája, amely koponyákkal figyelmeztet az emberi élet végeességére, ám mindezt világos, szinte derűs színek használatával, csendélet szerű megfogalmazásban teszi.

Realista igénnyel készültek Aranyossy Ákos és Rippl-Rónai korai portréi. Közvetlenebb hangvételűek Paczka Cornelia intim arcképei, amelyek személyes ismerőseit ábrázolják, és Chabada Béla néhány portréja. A szecesszió hatása érvényesül Helbing Ferenc kislányát ábrázoló, gyengéd profilképén, Balázs Vera néhány litográfiáján és Józsa Károly erőteljes fametszetein. Az Olgyai-iskolában készült portrék nagy része tanulmány jellegű. Realista megfogalmazásúak Angyal Géza arcképei, szecessziós felfogásúak Vida Árpád, Dienes János és Balázs Vera művei, és az 1890-es évek impresszionista francia grafikájának hatása érvényesül az 1910-es években Beron Gyula, Bayer Ágost és Prihoda István arcképein. Prihoda lapjain a modellek társadalmi helyzetét, életének részleteit is felvillantotta. A „városi zsáner” ritka példái emellett Ágoston Ernő és Vadász Miklós művei. A portrék közül kitűnnek Krón Jenő művei, kifejező *Őnarcképei*, érzelmekkel teli női portréi.

A munka és a szociális téma iránt megmutatkozó figyelem a 19. századi realizmusból örökölt hagyományból következett, ugyanakkor köthető az egy időben jelentkező avantgárd irányzatokhoz is. A szociális témát a Budapesten többször látható Alphonse Legros és főként Frank Brangwyn munkái közvetítették. Olgyai 1909-ben jellemezte Brangwyn művészetét, sorai egyben arra is rávilágítanak, hogy milyen értelemben gyakorolt hatást a magyar grafikusokra: „Frank Brangwyn az angol grafika e jelentős képviselői között is kimagasló egyéniség. Ő mindenekfelett monumentális. De az ő monumentalitása nincs rokonságban sem Millet szentimentális bensőségével, sem Meunier munka arisztokratizmusával. Pusztá formális energia, telve sötétenszenvedélyes izgalommal, kaotikus nyugtalansággal. Témái mintha egy óriás szemével volnának meglátva és óriás ökölrel odairva. Kevés grafikust ismerünk, ki ilyen nagy arányokban mozog és szerény eszközeivel e nagy arányt méltóbban ki tudná tölteni. A mihez nyúl, az kolosszális lesz, egy hajóroncs hatalmas tömege, egy gyárzúg zsibongó, aggasztó lüktetése, kísérteties fehérségben felmeredező háztömegek, a kikötők zürzavaros, mozgalmas világa. Lapjainak zsinórvastag vonalain megérzik még a bizsergő sav mérges, romboló dühe, karcainak van valami metallikus csengésük, mely visszaemlékeztet a műfajnak eredetére, a robusztus fegyverkovácsok műhelyére.”² Krón Jenő, Angyal Géza, néhol Tipary Dezső művein, munka ábrázolásain, ipari tájain érződik az angol mester hatása.

A modern magyar művészi grafika igazodási pontjait tehát a német és angol kortárs grafikában kell keresni. Fontos kiemelni, hogy a grafikában és nem a festészetben, ahol erőteljes volt a francia mesterek hatása. Azok a művészek, akik a magyar grafikát megteremtették, nem festők, nem *peintre-graveurs*-ök voltak elsősorban, nem a modern irányzatok úttörő jelentőségű mesterei, hanem magasan képzett, jó ízlésű *grafikusművészek*. A képzőművészeti tendenciák közül a grafikában megjelenő irányokból válogattak. Budapesten az 1900-as évektől kezdve egyre bővülő kínálata volt a korábban nem ismert, már kanonizálódott irányzatoknak (impresszionizmus, Gauguin, Cézanne), és szinte egy időben mutatták be a kortárs, „ultramodern” törekvéseket is. A Magyar Grafikusok Egyesülete első csoportos bemutatkozásának éppen a legmodernebb irányzatok bemutatását felvállaló Művészház adott otthont. E kínálatból választhattak a művészek a századelőn, hozzávéve még a grafikai kiállítások bőséges anyagát. Gauguin 1907-es tárlatán nagyobb fametszet kollekciót is láthatott a közönség, ugyanebben az évben Beardsley grafikái voltak láthatók. De felbukkantak elvélve Picasso, Kandinszkij, Matisse művei, és egyre többször a Nabik és Toulouse-Lautrec litográfiái is.

A magyar grafikusok e tarka összképből a közeputat jelentő tendenciákat választották ki. A tájkép esetében, amely központi problémája volt a magyar grafikának, a 19. századból örökölt akadémikus-realista-romantikus látásmódtól soha nem szakadtak el teljesen, ám beépítették a tájkép ábrázolás grafikai csúcsteljesítményeit művészetükbe.

A stilizáló tendenciák a technikai sajtóságok folytán elsősorban nem rézkarcban, hanem Conrad Gyula fametszeteiben és az Olgyai-iskolások linóleum metszeteiben csúcsosodtak ki. E műsoporra a bécsi és német szecessziós mesterek, Carl Moll, Emil Orlik, Carl Thiemann, Wilhelm Laage harmonikus, szélsőséges formaképzéstől mentes stílusa jellemző.

A linóleumban készült művek láttán nem érdektelen belegondolni, hogy az 1898-tól Münchenben élő Olgyai az öt foglalkoztató bölcséleti kérdések, pszichológia, esetleg okkult irányzatok tanulmányozása során azonos szellemi körökbe juthatott akár Kandinszkijjal is, aki 1896-ban telepedett le ott.³ Mindketten látogathatták a müncheni Seession kiállításait, Kandinszkij a Seession egyik tagjának, Franz von Stuck-nak volt a tanítványa 1900-tól. 1901–1902 folyamán Kandinszkij festőiskolát nyitott társaival, szinte egy időben Olgyai rézkarc iskolájának indításával. Kandinszkij nagyjából Olgyaival egy időben kezdett magasnyomással foglalkozni, tevékenysége azonban a legmodernebb, absztrakt irány felé vitte. Olgyai és követői ellenben, mint láttuk, más úton haladtak a linóleummetszés során.

Formailag az avantgárd irányzatok csak nagyon kis mértékben, ha egyáltalán, jelentek meg a magyar grafikusok lapjain. Ahogyan számos későbbi avantgárd művész a korszakban a szecesszióból indult, Augustin Mariska is a szecessziós vonalvezetésből jutott el az expresszív kifejezésig, úgy, mint a linóleummetszők – Wagner Géza, Tipary Dezső és Kóváry Szilárd – néhány lapjukon. Krón Jenő és Angyal Géza munkáin a modern törekvések a témaválasztásban, a munka heroizmusának ábrázolásában is tetten érhető. Az expresszív Krón Jenő és Augustin Mariska az 1920-as évekre jutottak el az avantgárd kifejezésig.

A grafika, mint láttuk, igényli a maga közönségét. Az ekkor született művek jellemzésekor a befogadói közeget, a magyar közönség ízlését is tekintetbe kell venni. Lengyel Géza, aki a magyar grafika egyik legmodernebb, értő kritikusa volt, 1909-ben a Magyar Grafikusok Egyesületének kiállításáról szólva így jellemezte tárlatukat: „végre meglepően *nyugodt* hangulatú kellemes terem: az ötödik, ahol a magyar grafikusok egyesülete foglalta le a falakat...”⁴ (Kiemelés F. E.) A nyugodalom volt tehát az elsődleges követelmény, nem a kísérleti, merész, a grafika műfajából egyébként önként adódó kifejezési formák. Jól példázza ezt a szemléletet a Könyves Kálmán litográfia sorozat sorsa.⁵ A lapok nem albumban jelentek meg, hanem önálló művekként, egyenként értékesíthető alkotásokként. A sorozat koncepcióját, mint már volt róla szó, a francia albumok mintájára dolgozta ki Lázár Béla. A koncepció egyik alapvető eleme volt, hogy a századelő magyar művészi palettájának minél szélesebb skáláját mutassák be – tekintetbe véve a modern grafika követelményeit. A sorozatban a konzervatívabb irányzatoktól (Újváry Ignác, Kosztolányi Kann Gyula) a népszerű szalonfestő Márk Lajos lapjain át, a nagybányai törekvésektől (Glatz Oszkár, Ferenczy Károly) a merészebb szecessziós irányig (Rippl-Rónai József, Kalmár Elza, Helbing Ferenc, Vaszary János) terjedt a művek által képviselt skála. Lázár a grafikusok ismertebb képviselőit, mint Olgyai Viktort vagy Faragó József karikaturistát is felkérte a közreműködésre. A sorozat kudarcát tehát nem a lapok esztétikai irányultságában kell keresni. A vásárló közönség nem volt fogékony sem a grafikai sorozat műfajára, sem a technikai újdonságnak számító színes litográfiára.

A korszak másik jelentős grafikai vállalkozása Rózsa Miklós 1911-es *Modern Magyar Képtár* mappája volt, amely húsz festő linóleummetszetét tartalmazta.⁶ Rózsa azokat a festőket kérte fel a részvételre, akik a Művészház által preferált irányzatokat képviselték, és a Művészház rendszeres kiállítói voltak. A lapok között szerepeltek olyan darabok, amelyek kifejezetten modern szemléletűek voltak, és az Olgyai-iskolások által megteremtett linóleum hagyománytól inkább az expresszívebb kifejezési formák felé mozdultak el. Szigeti Jenő, Páldy Zoltán, Kosztolányi Kann Gyula erős színekkel, néhol absztrakcióba hajló formaképzéssel alakították ki lapjaikat, Boromissza Tibor a neós törekvéseket foglalta össze művén, Körösfői absztrakcióba hajló stilizáló munkát készített. A modern művészek közül szerepelt még Egry József és Kernstok Károly. E mappát azonban, talán tanulva a Könyves Kálmán sorozat kudarcából és a századelő magyar közönségének grafikai ízléséből, Rózsa Miklós nem kereskedelmi forgalomba szánta, hanem a Művészházat

pártfogoló, modern ízlésű tagság számára tagilletményként juttatta, egyfajta „portfolióként” bemutatva a Művészház művészeinek, „törzsgárdájának” művészi irányultságát.

A korszakban tehát megszületett a modern művészi grafika, létrejött egy nem túl nagy számú, de annál elkötelezettebb grafikus szakma. Kialakultak a grafika szervezeti keretei, a „Műcsarnokban nagyszerényen meghúzódo mostoha gyermekből”⁷ elismert műfaj lett, külön grafikai kiállításokkal, szakmai szervezettel. A grafika oktatása része lett az akadémiai képzésnek is. A magyar grafika és grafikusok elismerést vívtak ki a külföldi kiállításokon, Magyarország külföldi művészeti reprezentációjának immár magától értetődő részét képezték a grafikat bemutató szekciók.

A grafika technikai eszközökből művészi kifejezési formává, kisművészetből a képzőművészet szerves részévé vált. A grafika valódi virágzásához azonban műpiacla, vásárló- és gyűjtőrétegre lett volna szükség, s ez csak a két világháború között alakult ki. A tárgyalt korszakban ellenben a „fejletlen közizlés” folytán és megfelelő vásárlóerővel rendelkező középírétegek híján a grafikának nem volt piaca, és a műfajnak értő közönséget sem sikerült kinevelnie. A közönség érdektelensége abból is fakadt, hogy a metszetek elmélyülést, koncentrált figyelmet igényeltek. A metszetgyűjtők egyfajta arisztokratizmussal viseltettek szenvedélyük iránt, a korábbi korok rézmetszetei, litográfiái, fametszetei mappáikban lapultak. Azaz a grafika hagyományos gyűjtőinek attitűdje éppen hogy ellentétes volt a századelőn propagált demokratikus megközelítéssel. Ugyanakkor a korszak grafikai termését általában jellemző kifinomultság érzékenységet igényelt a befogadó részéről, s így a széles rétegek számára a modern grafika egyelőre kevésbé volt értékelhető. Az aprólékos, finom, „csendes szépségeket kínáló” lapoknak ezért sem lett vásárlóközönsége.

A grafika médiumának demokratikus vonásait csak az I. világháborút követő nemzedék tudta kihasználni. Az avantgárd és a húszas évektől induló népi mozgalom művészei egyaránt felismerték a műfajban rejlő propagatív lehetőségeket és grafikaikat az eszmék szolgálatába állították.⁸ Mondanivalójukat világos, tömör formába öntötték, ami figyelemfelkeltő és bárki számára könnyen értelmezhető volt. Az avantgárd és az 1920-as, 1930-as évek fametszete mellett az Olgyai által kinevelt „rézkarcoló nemzedék” jutott szóhoz, egy más, a válság idején népszerű, klasszicizáló tematikával.⁹ A grafikát ideológiai közvetítőként használta a két világháború közötti neonacionalista kultúrpolitika is.

A grafika két világháború közötti virágzásának előzményei azonban az 1892–1914 közötti időszakban, a grafika „áttörésének korában” gyökereznek.

Technikai szótár

Mélynyomású eljárások:

A mélynyomás elnevezés arra utal, hogy a nyomóformába a képet alkotó vonalak bemélyednek. A mélynyomású eljárások két csoportba sorolhatóak: a savval (maratással) és nem savval (véséssel) kezelt eljárásokra. A savval maratott eljárások körébe tartozik a rézkarc, vernis-mou (lágyalap) és az akvatinta, a nem savval kezelt eljárások a rézmetszet, hidegtű és mezzotintó.

Rézkarc (Eau-forte, Radierung, Etching): A rézkarc eljárása során a rézlapot valamilyen filmet képező anyaggal (pl. viasz) vonják be, és a művész karcolótűvel ebbe a puha felületbe rajzolja, fizikai erő kifejtése nélkül a nyomtatandó képet. Az elkészült lapot savfürdőbe helyezik, ahol a karcok alkotta mélyedéseket a sav kimarja a rézlap felületén, míg a fedett részeket érintetlenül hagyja. Így jön létre a filmréteg eltávolítása után a nyomtató forma.

Vernis-mou (Lágyalap, Weicher Grund, Softground): A rézkarchoz hasonlóan – ez esetben fagygyúval – alapozott lemezre vékony papír vagy posztólap kerül. Erre rajzol a művész, amelyet tompa szerszámmal utánahúz, és így a nyomástól az alapozás a közbeiktatott papír- vagy szövetlapra ragad. A papír- vagy szövetlap eltávolítása után savval maratják a rézlemezt, amelyen árkot hagyott az eltávolított alapozás. A kész nyomat ceruzarajzra emlékeztet.

Akvatinta (Foltmaratás): A lemezre alapozás helyett gyantaport szórnak, és ezt melegítéssel rögzítik. A lapot ezután savval kezelik, amely a lemezt a gyantaszemek között kimarja. A maratás a por szemcséi között fedetlenül maradt részeket mélyíti ki, ezek hordozzák nyomtatáskor a festéket. A tónusokat külön-külön kell maratni, annyszor, ahány tónust kíván a művész előállítani. A maratás első foka adja a legvilágosabb tónusokat. Azt a felületet, amely a kívánt tónust elérte, szeszakkal fedik le, hogy a további maratás ne érintse.

Rézmetszet (Gravure, Kupferstich, Engraving): A rézmetszet során a metsző a metszőkést nagy erővel és pontossággal a rézlap felületébe mélyeszi, maga előtt tolja, és ezáltal kimetszi a nyomtató dűcöt. A rézmetszet a középkori ötvösműhelyek technikájából került át a képnymutatásba.

Hidegtű (Pointe sèche, Kaltnadel, Dry point): A lemez megdolgozása egy éles acéltű karcolásával történik, a kéz mozgása ellentétes a rézmetszetnek a vésőt toló mozdulatával. Az éles tű barázdát hagy a lemezen, ahogy a jobban benyomott vonalaknál a réz anyaga felsarjad, feltorlódik. A festékezés során ezek a nyomok jobban veszik fel a festéket.

Mezzotinto (Manière noire, Schabkunst): Az eljárás során a rézlap felületét olvasztott gyantaporral fedik be, amelynek felületét így apró pontok szövedéke fedi be teljes mértékig. A karcolás során a művész a fekete felületből visszafele dolgozik, eltávolítja tűjével a világosabb felületeket kiadó részkekről a ráolvadt gyantaport. A mezzotintót a 18. században Angliában találták fel és igazi mesterművei is ott születtek.

Magasnyomású eljárások:

A magasnyomásnál az ábrázolás vonalai a nyomtatóformából (fából, linóleumból) kiemelkednek. A hosszirányban elvágott falapról való nyomtatás adja a lapmetszetet (lapdűc), a keresztben elvágott fáról való nyomtatás a harántmetszetet (száldűc).

Fametszet: A fadűc felületéről éles késsel eltávolítják azokat a részeket, amelyek a nyomtatáskor

fehéren maradnak. A kiemelkedő részekre kerül a festék, amely nyomtatáskor a képet adja.

Linóleummetszet: A fametszéssel azonos eljárás, a nyomtatóforma azonban nem fa, hanem a puhább és könnyebben megmunkálható linóleum.

Síknymású eljárások:

Síknymtatáskor a nyomófelületre kerül a nyomtatandó kép, amely nem emelkedik ki és nem is mélyed be a felületbe. A nyomtatás a zsír és víz tisztításán alapuló kémiai folyamat folytán megy végbe.

Litográfia (Könyomás): A speciális kémiai összetételű mészke felületét oly módon készítik elő, hogy csak bizonyos, nyomandó részei vegyék fel a festéket, míg nem nyomandó részei taszítsák az. A nyomtatás az ily módon kezelt köről történik.

Algráfia (Alugráfia): A litográfiával megegyező eljárás, a nyomtatóforma azonban nem kő, hanem alumínium lemez.

Olajnyomat (oleográfia): Színes síknymású eljárás, amelynek során minden színhez külön követ használnak. Ezeket olajfestékkel színezik, és egymásra nyomtatják. Egy-egy színes lap nyomtatásához akár 30-40 követ is fel kell használni.

Fotómechanikus eljárások:

A fotómechanikus eljárások során a nyomtatandó kép felvitele a nyomólemezsre fényérzékeny anyag bevonásával történik. A fényérzékeny anyagon fotográfiai módszerrel rögzítik a képet. Ezután a nyomóformát az ismert sokszorosítási technikáknak megfelelő eljárással képezik.

Heligravür: Fényérzékeny anyaggal bevont rézlemezről való mélynyomtatás.

Fotoxilográfia: Fényérzékeny anyaggal bevont fadúcról való magasnyomtatás.

Fotólitográfia: Fényérzékeny anyaggal bevont köről való síknymtatás.

Fénynyomat: Fényérzékeny anyaggal bevont üveglemezről való síknymtatás.

Autotípia: Olyan fotómechanikus eljárás, amelynek során a nyomtatandó képet rácspontokon (raszteren) keresztül fényképezik a nyomólapra.

Felhasznált irodalom

Egykorú források:

Adattári:

Helbing Ferenc: *Emlékezéseim*. Kézirat. MNG Adattár, Ltsz: 21575/1982/2b.

Molnár Zsuzsa: *A XIX. és XX. századi magyar grafika vázlata*. Kézirat. MKCS-C-I-77/68 (1-9)

Rauscher Lajos „receptkönyve” a pozitív akvatinta eljáráshoz. MTKCS-C-I-14/11.

Rauscher Lajos: *Új, pozitív, mélynyomású eljárás tónus és vonal maratáshoz*. Kézirat. MTKCS-C-I-14/1. 1-39.

Nyomtatott:

Ambrozovics Dezső: *Tahi Antal*. Művészet I, 1902., 342-344.

BAUDELAIRE, 1862 / Baudelaire, Charles: *Curiosités esthétiques*. In: Baudelaire, Charles: *Oeuvres complètes*. (rédigé par Y. G. Le Dantec) Gallimard, 1956. 844-850.

BÁLINT, 1912 / Bálint Aladár: *Hegedűs-Tull hagyatéki kiállítása*. Nyugat IV/6., 1912. 559.

BÁLINT, 1914 / Bálint Aladár: *A magyar plakátművészetről*. Grafikai Szemle XXIV, 1914, 135-136.

BLANC, 1876 / Blanc, Charles: *Grammaire des arts du dessin*. Librairies Renouard, Paris, 1876. (3ème édition)

BÖLÖNI, 1905 / Bölöni György: *Pravotinszky*. In: Bölöni György: *Képek között*. Budapest, 1967. 23-25.

Binyon, Laurence (with an Introductory Essay by): *Willam Strang. Catalogue of his etched work*. James Mclehorse and Sons, Glasgow, 1906.

CONRÁD, 1913 / Conrád Gyula: *Les procédés graphiques. A grafikai eljárásokról*. A Gyűjtő II/6-7-8., 1913, 113-133.

CZAKÓ, 1901 / Czákó Elemér: *A grafikus művészetek jelenlegi állása I-III*. Magyar Iparművészet IV, 1901. 120-125.

CZAKÓ, 1902 / Czákó Elemér: *A sokszorosító művészet. Magyarország IX-X*. In: Az Iparművészet Könyve I-III. Szerk.: Ráth György. I. kötet Budapest 1902. 510-518.

CZAKÓ, 1908 / Czákó Elemér *A nyomdász művészete*. Magyar Iparművészet XI, 1908. 70-71.

CZAKÓ, 1908a / Czákó Elemér dr.: *Nyomdászatunk jövője*. Magyar Iparművészet XI, 1908. 143.

CZAKÓ, 1909 / Czákó Elemér: *A dekoratív grafika mai állása*. In: Magyar Iparművészet XII, 1909. 77-93.

- DÉRY 1912 / Déry Béla-Bányász László-Margitay Ernő (szerk.): *A Nemzeti Szalon almanachja. Almanach (Képzőművészeti lexikon)*. Budapest, 1912.
- DIENER- DÉNES, 1901 / Diener-Dénes József: *Magyar Képzőművészeti kiállítás*. In: Magyarország a párizsi világkiállításon 1900. A kereskedelemügyi, földművelődésügyi és vallás- és közoktatásügyi miniszterek támogatásával kiadják Hornyánszky Viktor könyvkiadó és Erdélyi Mór cs. és kir. udv. fényképész, Budapest, 1901. 46-47.
- ELEK, 1937 / Elek Artúr: *Az újabb magyar grafikai művészet, Magyar Művészet XIII/ 7-8.*, 1937. 201-228.
- ERNST, 1900 / Ernst Lajos: *Két indítvány a magyar művészet jövője érdekében*. Műcsarnok II, 1900. 264.
- FARKAS, 1916 / Farkas Zoltán: *Tichy Kálmán és Tichy Gyula*. A Gyűjtő 1916. V/1. január, 1-10.
- FÜLEP, 1906 / Fülep Lajos: *Grafikai kiállítás a Nemzeti Szalonban*. Magyar Szemle 1906. május 3. In: Fülep Lajos: A művészet forradalmától a nagy forradalomig I. Válogatta, szerkesztette, a jegyzeteket, a bibliográfiát és a névmutatót összeállította Tímár Árpád. Budapest 1974. 179-180.
- GYÖRGYI, 1897-98 / Györgyi Kálmán: *Az iparművészeti iskola kiállítása*. Magyar Iparművészet I, 1897-98. 377-391.
- HOLME, 1902 / Holme, Charles (Ed.): *Modern etching and engraving. European and American* Special summer edition. The Studio, London, 1902.
- KELETI, 1893 /Keleti Gusztáv: *Festészet és szobrászat*. In: Az Osztrák Magyar Monarchia Írásban és Képben. IX. kötet. Magyarország III. kötete. Budapest, 1893. 413-470.
- KUZMANY, 1909 / Kuzmany, Karl: *Jüngere österreichische Graphiker. II. Holzschnitt. Die* Graphischen Künste XXXI., 1909. 67-88.
- LABAN, 1908 / Laban, Ferdinand: *A Paczka-művészpár*. Művészet VII, 1908. 1-16.
- LÁZÁR, 1899 / Lázár Béla: *A művészi nevelés a középiskolában*. Budapest, 1899.
- LENGYEL, 1908 / Lengyel Géza: *Grafika*. Nyugat I/10., 1908. 528-531.
- LENGYEL, 1908a / Lengyel Géza: *Művészpár*. Nyugat I/7., 1908. 404-405.
- LENGYEL, 1909 / Lengyel Géza: *A grafikus tárlat*. Nyugat II/4., 1909. 179-186.
- LENGYEL, 1910 / Lengyel Géza: *Grafika*. Nyugat III/4., 1910. 234-238.
- LÉVY-LÉNÁRD, 1913 / Lévy-Lénárd Róbert: *L'eau forte. A rézkarc*. A Gyűjtő ex libris különszáma, II. 1913. 134-140.
- LYKA, 1898 / Lyka Károly: *A művészetek népszerűsítése*. Magyar Iparművészet I, 1897-1898. 373-376.

- LYKA, 1898a / [Lyka Károly]: *Modern metszetek kiállítása*. Műcsarnok I, 1898. 158-159.
- LYKA, 1899 / Lyka Károly: *Miképpen lehetne művásárt csinálni*. Műcsarnok, II. 1899. 429-431
- LYKA, 1899a / Lyka Károly: *Művészi címlapok*. Magyar Iparművészet II, 1899. 210.
- LYKA, 1909 / Lyka Károly: *Grafika*. Akvarellek, pasztellek és grafikai művek nemzetközi kiállítása. Műcsarnok, 1909. 3-12.
- LÜTZOW, 1895 / Lützow, Carl von: *Geschichte der Gesellschaft Für Vervielfältigende Kunst (1871–1895)*. Wien, 1895.
- A Magyar Grafikusok Egyesületének alapszabálya*. Budapest, 1908.
- Majovszky Pál: *A Maison moderne Budapest*. Fővárosi Lapok, 1900. december 2. 46.
- MARGITAY, 1914 / Margitay Ernő: *A grafikáról. Helbing Ferenc rajzaihoz*. Magyar Iparművészet XVII, 1914.
- MÁRKUS, 1905 / Márkus László: *A rézkarc*. Művészet IV, 1905. 1-10.
- MELLER, 1914 / Meller Simon: *Modern angol rézkarcolók*. Művészet XIII, 1914. 218-221.
- A metszet- és modern kézirajz-gyűjtemény katalógusa*. Szépművészeti Múzeum, Budapest, 1910.
- MIHALIK, 1898 / Mihalik József: *Az Iparművészeti Múzeum tavaszi nemzetközi kiállítása*. Magyar Iparművészet I, 1897–1898. 249-271.
- A Nemzeti Szalon évkönyve 1904*. Budapest, 1905.
- N.N.: *Doby Jenő*. Művészet VI, 1907. 267.
- N.N.: *Eredeti kőrajzok*. Művészeti Krónika, 1904. február 15. 5-6.
- N.N.: *Grafikai Egyesület*. Műcsarnok IV, 1901. 132-134.
- N.N.: *Grafikai egyesület alakult*. Magyar Iparművészet IV, 1901. 119-120.
- N.N.: *Morelli Gusztáv (1848–1909)*. Magyar Iparművészet XII, 1909. 75-76.
- N.N.: *Grafikai Egyesület*. Műcsarnok IV, 1901. 132-134.
- N.N.: [Lázár Béla?]: *Grafikai egylet*. Modern Művészet I, 1906. 259-260.
- N.N.: *A Grafikai Egyesület*. Rajzoktatás X, 1907. 397.
- N.N.: [Keleti Gusztáv]: *A képzőművészeti csoport képes tárgymutatója*. Budapest, 1896
- N.N.: *Rauscher Lajos*. Művészet XIII, 1914. 258-260.

- N.N.: *Magyar Akvarell- és Pasztellfestők Egyesülete*. Művészet IX, 1910.222.
- N.N.: *Morelli Gusztáv*. Művészet VIII, 1909. 187-191.
- N.N.: *Székelly Árpád*. Művészet XIII, 1914. 256-257.
- N.N.: *Wlassics szózata*. Műcsarnok I, 1898. 102-103.
- OLGYAI, 1901 / Olgyai Bertalan dr.: *Néhány szó a magyar rézkarc fölvirágzása érdekében*. Műcsarnok IV, 1901. 111-112.
- OLGYAI BERTALAN, 1902 / Olgyai Bertalan dr.: *A tájképfestészet hangulata*. Művészet I, 1902. 111-126.
- OLGYAI, 1902 / Olgyai Viktor: *A grafikai vonalról*. Művészet I, 1902. 81-92.
- OLGYAI, 1907 / Olgyai Viktor: *A grafikai technikák*. Melléklet az Országos Magyar Kir. Mintarajziskola és Rajztanárképző 1906/7. tanévi értesítőjéhez. Budapest, 1907.
- OLGYAI, 1909 / Olgyai Viktor: *Morelli Gusztáv 1848–1909*. In: Várdai Szilárd (szerk.): *Az Országos Magyar Királyi Képzőművészeti Főiskola Évkönyve az 1908–1909. tanévről*. Budapest, 1909. 3-8.
- OLGYAI, 1909a / Olgyai Viktor: *A grafikai művek nemzetközi kiállításának tanulságai*. Művészet VIII, 1909. 73-90.
- OLGYAI, 1910 / Olgyai Viktor: *A grafikai művészet technikái és hivatása*. Vasárnapi Ujság, 57/19., 1910. 389-390.
- PASTEINER, 1878 / Pasteiner Gyula: *A művészi és a nem-művészi utánzásról az Országos Képtár albumának érdekében*. A Kisfaludy Társaság 1878. nov. 30.-i ülésén felolvasta Greguss Ágost. Budapest, 1878.
- PEKÁR, 1902 / Dr. Pekár Károly: *A XIX. század társadalomfilozófiai termése*. Huszadik Század, 1902. 255-268.
- PUSZTAI, 1902 / Pusztai Ferenc: *Nyomdászati Enciklopédia*. Budapest, 1902.
- RADISICS, 1898 / Radisics Jenő: *A modern művészet*. Kiállítási katalógus. Országos Magyar Iparművészeti Múzeum. Budapest, 1898.
- RADISICS, 1915 / Radisics Jenő: *Az Orsz. Magy. Iparművészeti Múzeum és magyar gyűjteménye*. Magyar Iparművészet XVIII, 1915. 117-136.
- RÁTH, 1900 / Dr. Ráth István: *Grafikai kiállítás*. Bevezető a Nemzeti Szalon Nemzetközi Grafikai Kiállításához. Nemzeti Szalon, 1900. 21-25.
- Rinder, Frank: *Etchings of D. Y. Cameron*. Otto Schulze and Company, Edinburgh, 1908.

- RÓZSA, 1914 / Rózsa Miklós: *A magyar impresszionista festészet*. Budapest, 1914.
- RÓZSA, 1899 / Rózsa Miklós: *A német műpiac*. Műcsarnok II, 1899. 254-255.
- SIKLÓSSY, 1916 / Dr. Siklóssy László: *Tichy Kámán és Tichy Gyula*. Magyar Iparművészet XIX. 1916. 91-92.
- SZMRECSÁNYI, 1911 / Sz. M. [Szmrecsányi Miklós]: *Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat műlapjai*. Művészet, X. 1911, 152-155
- SZMRECSÁNYI, 1911a / Sz. M. [Szmrecsányi Miklós] *Visszapillantás az Orsz. M. Képzőművészeti Társulat 50 éves múltjára*. Művészet X, 1911. 97-158.
- TAKÁCS, 1908 / Takács Zoltán, Felvinczi: *Doby Jenő*. Művészet VII, 1908. 355-365.
- TAKÁCS, 1909 / Takács Zoltán, Felvinczi: *Olgyai Viktor*. Művészet VIII, 1909. 1-13.
- TAKÁCS, 1909a / T.Z. [Takács Zoltán]: *M.G.E. Magyar Grafikusok Egyesülete*. Művészet VIII, 1909. 50-51.
- TAKÁCS, 1910 / Takács Zoltán, Felvinczi: *Rauscher Lajos*. Művészet IX, 1910. 99-109.
- TAKÁCS, 1910a / T.Z. [Takács Zoltán]: *Magyar grafika*. Művészet IX, 1910. 42.
- TAKÁCS, 1914 / Takács Zoltán, Felvinczi: *Rauscher Lajos*. Művészet XIII, 1914. 258-260.
- TAKÁCS 1914a / Takács Zoltán, Felvinczi: *Rauscher Lajos*. Nyugat VI/12., 1914. 862-863.
- TÉREY, 1898 / N.N. [Térey Gábor]: *Bevezető*. Modern metszetek. Országos Képtár. Budapest, 1898. november
- TÉREY, 1901 / N.N.[Térey Gábor]: *Bevezető*. Színes modern metszetek. Országos Képtár. Budapest, 1901. december
- TÉREY, 1903 / Térey Gábor: *Bevezető*. Nemzetközi modern metszetkiállítás. Országos Képtár. Budapest, 1903. április
- TÉREY, 1904 / Térey Gábor: *Bevezető*. Modern metszetek kiállítása. Bäcker Béla és Dr. Majovszky Pál gyűjteményeiből. Műbarátok Köre. Budapest, 1904. február
- TÉREY, 1909 / Dr. T. G. [Térey Gábor]: *Valla József fametsző*. Művészet VIII, 1909. 404.
- UNGER, 1929 / Unger, William: *Aus meinem Leben*. Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, Wien, 1929.
- VAJDA, 1902 / Vajda Ernő: *Modern színes nyomatok kiállítása*. Magyar Iparművészet V, 1902. 52-59.
- VÁRDAI, 1900 / Várdai Szilárd (összeállította): *Az Országos Magyar Királyi Mintarajziskola és Rajtanárképző könyvtárának címjegyzéke*. I. kötet. Budapest, 1900.

VÁRDAI, 1906 / Várdai Szilárd: *Az Intézet beléletéből az 1905/1906. tanévben*. Az Országos Magyar Királyi Mintarajziskola és Rajztanárképző Értesítője az 1905–1906. tanévről. Budapest, 1906.

VÁRDAI, 1907 / Várdai Szilárd: *Az Intézet beléletéből az 1906/1907. tanévben*. Az Országos Magyar Királyi Mintarajziskola és Rajztanárképző Értesítője az 1906–1907. tanévről. Budapest, 1907.

Egykorú kiállítási katalógusok:

BUDAPEST, 1898a / *A modern művészet*. Iparművészeti Múzeum, Budapest, 1898.

BUDAPEST 1898 / *Modern metszetek*. Országos Képtár, Budapest, 1898. november.

BUDAPEST, 1901 / *Színes modern metszetek*. Országos Képtár, Budapest, 1901. december.

WIEN, 1902 / *XIV. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession Wien – Klinger Beethoven*. Wien, April-Juni 1902.

BUDAPEST, 1903 / *Nemzetközi modern metszetkiállítás*. Országos Képtár, Budapest, 1903. április.

BUDAPEST, 1903a / *Vízfestmény, Rajz- és Metszetkiállítás*. Nemzeti Szalon, Budapest, 1903.

BUDAPEST, 1904 / *Angol és amerikai modern grafikai kiállítás*. Országos Képtár, Budapest, 1904. október

BUDAPEST, 1904a / *A Nemzeti Szalon Második Vízfestmény, Rajz- és Metszetkiállítása*. Nemzeti Szalon, Budapest, 1904.

BUDAPEST, 1904b / *Modern metszetek kiállítása. Bäcker Béla és Dr. Majovszky Pál gyűjteményeiből*. Műbarátok Köre, Budapest, 1904. február.

BUDAPEST, 1907 / *Tavaszi kiállítás. Gauguin, Cézanne, stb. művei*. Nemzeti Szalon, Budapest, 1907. május

BUDAPEST, 1907a / *Modern francia nagymesterek tárlata*. Nemzeti Szalon, Budapest, 1907. december

BUDAPEST, 1908 / *Gr. Vay Péter-féle Japán-gyűjtemény*. Szépművészeti Múzeum, Budapest, 1908.

BUDAPEST, 1908a / *Paczka Ferenc és Kornélia kiállítása a Nemzeti Szalonban*. Nemzeti Szalon, Budapest, 1908.

BUDAPEST, 1909 / *Anders Zorn eredeti rézkarcainak kiállítása*. A Grafikai Osztály kiállításai VIII., Szépművészeti Múzeum, Budapest, 1909. szeptember

- BUDAPEST, 1909a / *Akvarellek, pasztellek és grafikai művek nemzetközi kiállítása*. Műcsarnok, Budapest, 1909.
- BUDAPEST, 1910 / *Modern francia grafika*. A Grafikai Osztály kiállításai IX., Szépművészeti Múzeum, Budapest, 1910. január.
- BUDAPEST, 1912 / *Hegedűs László és Tull Ödön hagyatékából, az Akvarell- és Pasztellfestők és a Grafikusok Egyesülete kollekciójából rendezett kiállítás képes tárgymutatója*. Műcsarnok, Budapest, 1912. március
- BUDAPEST, 1912a / *Zuolaga Ignacio és Brangwyn Frank gyűjteményes kiállításának katalógusa*. Ernst Múzeum kiállításai VII. Ernst Múzeum, Budapest, 1912.
- BUDAPEST, 1913 / *A Magyar Képzőművésznők Egyesülete V. rendes tárlatának és Paczka Ferencné gyűjteményes kiállításának katalógusa*. Nemzeti Szalon, Budapest, 1913. május-június
- BUDAPEST, 1913a / *A XIX. század nagy francia mesterei*. Ernst Múzeum kiállításai XI. Ernst Múzeum, Budapest, 1913.
- BUDAPEST, 1913b / *A Magyar Grafikusok Egyesülete és a Magyar Aquarell- és Pasztellfestők Egyesületének együttes kiállítása a Nemzeti Szalonban*. Nemzeti Szalon, Budapest, 1913.
- BUDAPEST, 1914 / *Modern angol rézkarcolók*. A Grafikai Osztály kiállításai XVI. Szépművészeti Múzeum, 1914. március.
- BUDAPEST, 1914a / *Külföldi modern metszetek. Dr. Majovszky Pál ajándéka*. A Grafikai Osztály kiállításai XVIII. Szépművészeti Múzeum, Budapest, 1914. december.
- BUDAPEST, 1915/ *Szent György Céh Magyar Amatőrök és Gyűjtők Egyesülete kiállítása magyar grafikus művészek műveiből*. A Gyűjtő IV/1-3., 1915. jan-márc. A folyóirat tartalmazta a kiállítás katalógusát is 45-47.

Irodalom:

- BISANZ-PRAKKEN, 1999 / Bisanz-Prakken, Marian: *Heiliger Frühling. Gustav Klimt und die Anfänge der Wiener Secession 1895–1905*. Verlag Christian Brandstätter, Wien, 1999.
- BLASKÓNÉ –SZŐKE 2002 / Blaskóné Majkó Katalin és Szőke Annamária (szerk.): *A Mintarajztanodától a Képzőművészeti Főiskoláig*. Budapest, 2002.
- BAJKAY, 1998 / Bajkay Éva (szerk.): *Modern magyar litográfia 1890–1930*. A Miskolci Galéria könyvei 16. Miskolci Galéria, Miskolc 1998.
- BAJKAY, 1998a / Bajkay Éva: *Rippl-Rónai József, a modern magyar litográfia atyja*. In: Bajkay Éva (szerk.): *Modern magyar litográfia 1890–1930*. A Miskolci Galéria könyvei 16. Miskolci Galéria, Miskolc 1998. 45-58.

- BAJKAY, 2004 / Bajkay Éva: *Mérsékelt modernnek, avagy magyarok a Hagenbundban*. In: F. Dózsa Katalin (szerk.): *Az áttörés kora I. Bécs és Budapest a historizmus és az avantgárd között 1873–1920*. Katalógus. BTM–MNG–OSZK, Budapest, 2004. 445–457.
- BAKOS, 2004 / Bakos Katalin: *Grafika a modern magyar művészetben 1900–1930*. In: Bakos Katalin, Róka Enikő, Ulrike Gauss (szerk.) *Modernizmusok Európai grafika 1900–1930*. Kiállítási katalógus MNG, Staatsgalerie Stuttgart. 2004. 44–71.
- BÁRÁNY, 1909 / Bárány Nándor: *Művészeink közremunkálkodása a tipográfiában*. Grafikai Szemle XIX, 1909. 78–82.
- BASLER- KUNSTLER, 1930 / Basler, Adolphe – Kunstler, Charles: *Le dessin et la gravure moderne en France*. Les Editions G. Crès & Cie, Paris, 1930.
- BUZINKAY, 2000 / Buzinkay Péter: *Az „aukciónagy” kezdetei. Az első rendszeres hazai művészeti árverések*. In: Márton Erzsébet (szerk.): *Jelentés – Report 2000*. 156–179.
- CASTLEMAN, 1988 / Castleman, Riva: *Prints of the twentieth century*, Thames and Hudson, New York, 1988.
- CATE, 1991 / Philip Denis: *L'Estampe originale: an Overview of the Fin de Siècle artistic Concerns*. In: *L'Estampe originale*. Artistic printmaking in France 1893–1895 with essays by Eckert Boyer, Patricia, Cate, Phillip Denis. Waanders Publishers Zwolle, Van Gogh Museum Amsterdam, 1991. 9–25.
- CLARETIE, 2003 / Jules Claretie: *Chronique*. Diogené. 2 août. 1862. Idézi: Alison McQueen: *The Rise of the Cult of Rembrandt. Reinventing an Old Master in Nineteenth Century France*. Amsterdam University Press, Amsterdam, 2003.
- CZÉRE, 2003/ Czére Andrea: *Francisco Goya*. In: Gerszi Teréz, Czére Andrea (szerk.): *A századforduló világa 1800*. Európai rajzok és grafikák. Kiállítási katalógus. Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2003. 77–88.
- ECKERT BOYER, 1991/ Eckert Boyer, Patricia: *L'Estampe originale and the revival of decorative art and craft in late nineteenth-century France*. In: *L'Estampe originale*. Artistic printmaking in France 1893–1895 with essays by Patricia Eckert Boyer, Phillip Denis Cate. Waanders Publishers Zwolle, Van Gogh Museum Amsterdam, 1991. 26–49.
- ELEK, 1922 / Elek Artúr: *Magyar rézkarcok*. Nyugat XV, 1922. 1412–1413.
- ELEK, 1937 / Elek Artúr: *Az újabb magyar grafikai művészet*. Magyar Művészet XIII/7–8., 1937. 201–228.
- FARKAS, 1957 / Farkas Zoltán (Bevezette, jegyzetekkel ellátta, és sajtó alá rendezte): *Rippl-Rónai József Emlékezései*. Beck Ö. Fülöp Emlékezései. Budapest, 1957.
- FOLTIN, 1982 / Foltin Brúnó: *Tichy Gyula (1879–1920) festő pályája*. Művészettörténeti Értesítő XXXI/4., 1982. 292–302.

- FOSSIER 1985 / Fossier, François: *Die Druckgraphik der Nabis*. In: Claire Frèches-Thory -Ursula Perucchi-Petri (réd.): *Nabis 1888–1900*. Bonnard, Vuillard, Maurice Denis, Vallotton... Kiállítási katalógus. Paris, 1993. 425-429.
- FÖLDI, 1998 / Földi Eszter: *A színes litográfia technikája és szerepe az alkalmazott grafika megszületésében 1896–1914*. In: Bajkay Éva (szerk.): *Modern magyar litográfia 1890–1930*. A Miskolci Galéria könyvei 16. Miskolci Galéria, Miskolc, 1998. 15-34.
- FÖLDI, 1998a / Földi Eszter: *A művészi plakát kezdetei Magyarországon, különös tekintettel Rippl-Rónai József munkásságára*. In: Bajkay Éva (szerk.): *Modern magyar litográfia 1890–1930*. A Miskolci Galéria könyvei 16. Miskolci Galéria, Miskolc, 1998. 35-43.
- FÖLDI, 2001 / Földi Eszter: *Egy rejtélyes gyűjtemény*. In: Dr. Bakos Katalin-Földi Eszter: *Mucha és társai – Szecessziós plakátok a Magyar Képzőművészeti Egyetem gyűjteményéből*. Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, 2001.
- FÖLDI, 2002 / Földi Eszter: *A plakátgyűjtemény*. In: Blaskóné Majkó Katalin és Szőke Annamária (szerk.): *A Mintarajztanodától a Képzőművészeti Főiskoláig*. Budapest, 2002. 279-290.
- FÖLDI, 2002a / Földi Eszter: *Georges Rodenbach és Rippl-Rónai*. A *Les Vierges története*. In: Király Erzsébet (szerk.): *A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve 1997–2001*. Budapest, 2002. 275-288.
- FÖLDI, 2005 / Földi Eszter: *Fa- és linóleummetszés Magyarországon 1904-től 1914-ig*. In: Róka Enikő (szerk.): *A modern magyar fa- és linóleummetszés 1890 – 1950*. A Miskolci Galéria könyvei 16. Miskolci Galéria, 2005. Miskolc. 13-46.
- FÖLDI, 2006 / Földi Eszter: *In ruhigem Wasser. Holz- und Linolschnitt in Ungarn 1904–1914*. In: *In ruhigem Wasser. Holz- und Linolschnitte des ungarischen Jugendstils aus den Sammlungen der Ungarischen Nationalgalerie und der Akademie der Bildenden Künste Budapest*. Städtisches Kunstmuseum Spendhaus Reutlingen. 2006. 7-33.
- FÖLDI, 2007 / Földi Eszter: *“...modern plakátot csinálni...” Vaszary János alkalmazott grafikai tevékenységéről*. In: Veszprémi Nóra (Szerk.): *Vaszary János (1867–1939) gyűjteményes kiállítása*. Katalógus. MNG, Budapest, 2007. 111-120.
- GARTON, 1992 / Garton, Robin: *British Printmakers 1855–1955*. Wiltshire, 1992.
- GELLÉR, 1998 / Gellér Katalin: *Szecessziós művészi litográfiák*. In: Bajkay Éva (szerk.): *Modern magyar litográfia 1890–1930*. A Miskolci Galéria könyvei 16. Miskolci Galéria, Miskolc, 1998. 59-67.
- GELLÉR, 2001 / Gellér Katalin: *Rippl-Rónai kapcsolata Mallarméval és körével*. *Ars Hungarica*, 2000/1.
- GELLÉR, 2003 / Gellér Katalin: *„Vonjuk ki magunkat egyre jobban és jobban az érzéki csalogódások eme világából”*. In: Markója Csilla (szerk.): *Mednyánszky László (1852–1919)*. Kiállítási katalógus MNG, Budapest, 2003.

- GELLÉR, 2004 / Gellér Katalin: *A bécsi szecesszió hatása a XX. század eleji magyar grafikára*. In: F. Dózsa Katalin (szerk.): *Az áttörés kora I. Bécs és Budapest a historizmus és az avantgárd között 1873–1920. Kiállítási katalógus*. BTM–MNG–OSZK, Budapest, 2004. 415-421.
- GELLÉR-KESERÜ 1987 / Gellér Katalin-Keserü Katalin: *A gödöllői művésztelep*. Budapest, 1987.
- GERLE-KOVÁCS-MAKOVECZ, 1990 / Gerle János-Kovács Attila- Makovecz Imre: *A századforduló magyar építészete*. Budapest, 1990.
- GERSZI, 1960 / Gerszi Teréz: *A magyar kőrajzolás története a XIX. században*. Budapest, 1960.
- GESKÓ-MOLNOS, 2003 / Geskó Judit – Molnos Péter: *Francia impresszionista művek gyűjtése Magyarországon*. In: Geskó Judit (szerk.): *Monet és barátai. Kiállítási katalógus*. Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2003. 15-31.
- GLASER, 1922 / Glaser, Curt: *Die Graphik der Neuzeit. Vom Anfang des XIX. Jahrhunderts bis zur Gegenwart*. Bruno Cassirer, Berlin, 1922.
- GODFREY, 1978 / Godfrey, Richard T.: *Printmaking in Britain. A general history from its beginning to the present day*. Phaidon Oxford, 1978.
- GONDA, 2004 / Gonda Zsuzsa: *A századforduló grafikája*. In: Bakos Katalin, Róka Enikő, Ulrike Gauss (szerk.): *Modernizmusok Európai grafika 1900–1930. Kiállítási katalógus*. MNG, Staatsgalerie Stuttgart. 2004. 89-93.
- HELBING 1930 / Helbing Ferenc igazgató (szerk.): *Az Országos Magyar Iparművészeti Iskola Évkönyve 1880–1930*. Budapest, 1930.
- GRIFFITHS, 1980 / Griffiths, Anthony: *Print and Printmaking. An introduction to the history and techniques*, British Museum Publications Limited, London 1980.
- IVINS, 2001 / M. Ivins Jr.: *A nyomtatott kép és a vizuális kommunikáció*. Enciklopédia Kiadó, Budapest, 2001.
- IVÁNFYNÉ, 1963 / Ivánfyné Balogh Sára: *Rippl-Rónai József iparművészeti elvei és iparművészeti tevékenysége kiadatlan levelei nyomán I. Művészettörténeti Értesítő*. 1963. 168-190.
- IVÁNFYNÉ 1964/ Ivánfyné Balogh Sára: *Rippl-Rónai József iparművészeti elvei és iparművészeti tevékenysége kiadatlan levelei nyomán II. Művészettörténeti Értesítő*, 1964. 263-278.
- JOBLING-CROWLEY, 1996 / Jobling, Paul-Crowley, David: *Graphic design. Reproduction and representation since 1800*. manchester University Press, Manchester and New York, 1996.
- JOHNSON, 1977 / Johnson, Una E.: *Ambroise Vollard, éditeur. Prints – Books – Bronzes*. The Museum of Modern Art, New York, 1977.
- JÓKAI, 1887 / Jókai Mór (szerk.): *Segítség-Album. Eperjes, Nagykároly és Torockó tűzkárosultjainak fölségelésére*. Budapest, 1887.

- JUHÁSZ, 2007 / Juhász Sándor: *Egy gyűjtő portréja. Dr. Elischer Gyula gyűjteménye. Ars Hungarica XXXVI/1., 2007. 95-116.*
- JURECSKÓ, 1982 / Jurecskó László: *K. Lippich Elek – a hivatalos művészetpolitika irányítója – és a gödöllőiek. Studia Comitensia 10. Tanulmányok Pest megye múzeumaiból, Szentendre 1982. 9-33.*
- K.NÉMETH, 2002 / K. Németh András: *Kammerer Ernő életéről, munkásságáról és hagyatéka régészeti vonatkozásairól.* In: Wosinsky Mór Múzeum Évkönyve XXVI (2002). Szekszárd, 275-303.
- KESERÜ, 2007 / Keserü Katalin: *A századforduló.* Budapest, 2007.
- KOÓS, 1975 / Koós Judith: *Kozma Lajos munkássága. Grafika, iparművészet, építészet.* Budapest, 1975.
- KOSCHATZKY, 1975 / Koschatzky, Walter: *Die Kunst der Graphik.* Deutschen Taschenbuch Verlag, München, 1975.
- KOSCHATZKY, 2001 / Koschatzky, Walter (herausgegeben von): *Kunstdruck – Druckkunst. Von der Lithographie zum Digitaldruck.* Verlag der Apfel, Wien 2001.
- KOVÁTS, 1930 / Kovács János: *Az ötvenéves Iparművészeti Iskola.* In: Helbing Ferenc (szerk.): *Az Országos Magyar Királyi Iparművészeti Iskola Évkönyve 1880–1930.* Budapest, 1930. 7-27.
- KUNSTLER, 1930 / Kunstler, Charles: *La gravure originale en France.* In: Basler, Adolphe - Kunstler, Charles: *Le dessin et la gravure moderne en France.* Les Editions G. Crès & Cie, Paris, 1930.
- LARAN, 1959 / Laran, Jean- Adhémar, Jean- Prinnet , Jean: *L'Estampe.* Presses Universitaires de France, Paris, 1959.
- LÁZÁR, 1929 / Lázár Béla: *Emlékezés Rippl-Rónaira.* Pesti Hírlap 1928. november 25.
- LICHNER 2008 / Lichner Magda: *A modernizmus kezdetei Közép-Európa iparművészetében. Szöveggyűjtemény. Bevezető tanulmány. Megjelenés alatt.*
- LYKA, 1929 / Lyka Károly: *Olgyai Viktor.* Magyar Művészet V/5., 1929. 290-292.
- LYKA, 1951 / Lyka Károly: *Magyar Művészélet Münchenben.* Budapest, 1951.
- LYKA, 1983 / Lyka Károly: *Festészeti életünk a millenniumtól az I. világháborúig.* Budapest, 1983.
- MARKÓJA, 2003 / Markója Csilla: *„Egy fenséges és egy ijesztő arc közötti távolság”. Mednyánszky László rendhagyó művészetéről.* In: Markója Csilla (szerk.): *Mednyánszky. Kiállítási katalógus, MNG 2003. 13-33.*
- MÁTÉ, 2002 / Máté Zoltán: *A magyar Képzőművészeti Egyetem könyvtárának japán tárgyi gyűjteménye.* In: Blaskóné Majkó Katalin és Szőke Annamária (szerk.): *A Mintarajztanodától a Képzőművészeti Főiskoláig.* Budapest, 2002. 269-278.

- MCQUEEN, 2003 / Alison McQueen: *The Rise of the Cult of Rembrandt. Reinventing an Old Master in Nineteenth Century France*. Amsterdam University Press, Amsterdam, 2003.
- MELOT, 1983 / Melot, Michel: *Manet et l'estampe*. In: (Cachin, Françoise – Moffet, Charles S. red.): *Manet 1832–1883. Katalógus*. Galeries Nationales du Grand Palais. Éd. Réunion des musées nationaux, Paris, 1983. 35-39.
- MEZEI, 1975 / Mezei Ottó: *Az Országos Magyar Királyi Iparművészeti Iskola (1880–1944) oktatási rendszere és forrásai*. Művészettörténeti Értesítő, XXIV/1. 37-55.
- MUCHA, 2005 / Mucha, Jiří: Alfons Mucha. Budapest, 2005.
- NAGY, 1934 / Nagy Zoltán: *A magyar litográfia története a XIX. században*. A budapesti Pázmány Péter Tudományegyetem művészettörténeti és keresztényrégészeti intézetében készült doktori értekezés. Budapest, 1934.
- NÉMETH, 1981 / Németh Lajos (szerk.): *Magyar Művészet 1890–1919*. I-II. kötet, Budapest, 1981
- NOVÁK, 1928–1929 / Novák László: *A nyomdászat története*. I-VII. Budapest, 1928–1929.
- NOLIPA, 1955 / Nolipa István: *A 175 éves Képző- és Iparművészeti Gimnázium jubiláris évkönyve*. Budapest, 1955.
- PATAKY, 1951 / Pataky Dénes: *A magyar rézmetszés története*. Budapest, 1951.
- PLESZNIVY, 1982 / Plesznivy Edit: *A KÉVE művésztsársulat 1907–1914 közötti működése*. Művészettörténeti Értesítő XXXI/4., 1982. 264-291.
- PLESZNIVY, 2004 / Plesznivy Edit: *Bécsi kapcsolatok egy magyar művésztsársulatnál. A KÉVE*. In: F. Dózsa Katalin (szerk.): *Az áttörés kora I. Bécs és Budapest a historizmus és az avantgárd között 1873–1920*. Kiállítási katalógus. BTM–MNG–OSZK, Budapest, 2004. 415-421.
- PILCH, 1936 / Pilch Dezső: Várdai Szilárd. In: Dr. Ferenczy József főtitkár (szerk.): *Az O. M. Kir. Képzőművészeti Főiskola évkönyve 1935–36*. Budapest, 1936. 9-16.
- RADVÁNYI, 2006 / Radványi Orsolya: *Térey Gábor 1864–1927. Egy konzervatív újító a Szépművészeti Múzeumban*. Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2006.
- RAINALD, 2001 / Rainald Franz: *Vom Peintre Graveur zum Graphic Designer. Die Lithographie als Bedingung des Künstlerplakates*. In: Walter Koschatzky (Hgb.): *Kunstdruck – Druckkunst. Von der Lithographie zum Digitaldruck*. Verlag der Apfel, Wien 2001.
- RÉVÉSZ, 2003 / Révész Emese: *Egy elfelejtett életmű. Székely Árpád (1861–1914)*. Székely Bertalan Múteremház füzetek I. Szada, 2003.
- RÉVÉSZ, 2004 / Révész Emese: *A művészi másolat helye és szerepe a századforduló magyar művészetében*. In: Révész Emese (szerk.): „Eredeti másolat” Balló Ede és XIX. századi magyar kortársainak művészi másolatai a reneszánsz és barokk festészet remekművei után. Katalógus. Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, 2004. 11-53.

- ROGER-MARX, 1939/ Roger-Marx, Claude: *La gravure française au XIXème siècle*. Édition Hyperion, Paris-Limoges, 1939
- ROGER-MARX, 1962 / Roger- Marx, Claude: *Europäische Graphik im 19. Jahrhundert*. Somogy, Paris-Hamburg, 1962.
- RÓKA, 2008 / Róka Enikő: *Ernst Lajos műgyűjteménye*. Doktori dolgozat.
- RÓKA, 2005 / Róka Enikő (szerk.): *A modern magyar fa- és linóleumművészet 1890 - 1950*. A Miskolci Galéria könyvei 16. Miskolci Galéria, Miskolc, 2005.
- RÓNAY, 1971 / Rónai György: *Gondolatok művésznevelésünk intézményesülésének centenáriumán*. Művészettörténeti Értesítő, XX/3., 1971. 204-212.
- ROSNER, 1929 / Rosner Károly: *A fametszet Magyarországon a XX. században*. Magyar Iparművészet XXXII, 1929. 46-47.
- SINGER, 1914 / Singer, Hans W. : *Die moderne Graphik*. Verlag E.A. Seemann, Leipzig, 1914.
- SINKÓ, 2002 / Sinkó Katalin: *Ékítményes rajz és festés*. In: Blaskóné Majkó Katalin és Szőke Annamária (szerk.): *A Mintarajztanodától a Képzőművészeti Főiskoláig*. Budapest, 2002. 197-221.
- SINKÓ, 1989 / Sinkó Katalin: *A vázlat, mint a nemzeti génusz kézjegye*. In: Sub Minervae Nationis Praesidio. Tanulmányok a nemzeti kultúra kérdésköréből Németh Lajos 60. születésnapjára. Az ELTE és az ELTE Művészettörténeti tanszékének közös kiadása, Budapest, 1989. 192-202.
- SINKÓ, 1995 / Sinkó Katalin: *A műlappályázatok*. In: Nagy Ildikó (szerk.): *Aranyérmek, ezüstkoszorúk*. Művészkultusz és műpártolás Magyarországon a 19. században. Konceptió: Sinkó Katalin. Kiállítási katalógus. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1995. 240-241.
- SINKÓ, 2008 / Sinkó Katalin: *Az önálló „nemzeti képtár”*. Emlékezet és történelem között. Megjelenés alatt. (MNG ÉVKÖNYV 2008/2.)
- SOMERS, 1980 / Somers Cocks, Anna: *The Victoria and Albert Museum, the making of the collection*. Leicester: Windward, 1980. 1-7.
- STEMMER, 1985 / Stemmer Ödön: *Egy antikvárius visszaemlékezései*. Budapest, 1985.
- SZINYEI-MERSE, 1998 / Szinyei Merse Anna: *Rippl-Rónai Franciaországban és kapcsolata a Nabis-csoporttal*. In: Bernáth Mária, Nagy Ildikó (szerk.): *Rippl-Rónai József gyűjteményes kiállítása*. Kiállítási katalógus. MNG, Budapest, 1998. 49-68.
- SZABADI 1979 / Szabadi Judit: *A magyar szecesszió művészete – Festészet, grafika, szobrászat*. Budapest, 1979.
- SZABLYA, 1913a / Szablya János: *Lénárd Róbert rézkarcai*. A KÉVE Könyve V. 1913. o.n.

SZABLYA, 1913 / Szablya János: *Tichy Gyula. A KÉVE Könyve VI.* 1913. Budapest, o.n.

Szenteczky Csaba: *A nyomtatott grafika története és technikái.* Budapest, 2003.

SZŐKE, 1999 / Szőke Annamária: "...ostoba angyalakkal játszik üres óráiban." *A kutató és elmélkedő Székely Bertalan-kép a kritikában és a művészettörténet-írásban.* In: Nagy Ildikó (szerk.): Székely Bertalan (1835–1910). Kiállítási katalógus. MNG, Budapest, 1999. 311-348.

SZŐKE, 2002 / Szőke Annamária: *Ékítményes rajz (Ornamentika).* In: Blaskóné Majkó Katalin és Szőke Annamária (szerk.): *A Mintarajztanodától a Képzőművészeti Főiskoláig.* Budapest, 2002. 42.

SZURCSIKNÉ, 1985 / Szurcsikné Molnár Erika: *A Könyves Kálmán Műintézet tevékenységének története.* Ars Hungarica XIII, 1985. 161-179.

TAKÁCS, 1933 / *Positives Tiefdruckverfahren der Ton- und Strichaetzung von Ludwig Rauscher (+1914)* Mit einer Einleitung von Zoltán Takács von Felvincz. Königliche Ungarische Universitätsdruckerei, Budapest. 1933.

TÓTH 1939 / Tóth Ervin: *A fametszet a XX. században.* Magyar Exlibrisgyűjtők és Grafikabarátok Egyesületének nyolcadik kiadványa, Budapest, 1939.

TÓTH 1943 / Tóth Ervin: *Európai grafika.* Budapest, 1943.

TARJÁNYI, 2002 / Tarjányi Eszter: *A szellem örvényében. A magyarországi mesmerizmus, szellemidézés, teozófia története és művészeti vonatkozásai.* Universitas, Budapest 2002.

VARGA, 1937 / Varga Nándor Lajos: *Adattár a magyar művészi grafikához. Rézkarcolók 1900–1936.* A szerző kiadása, Budapest, 1937.

VARGA, 1940 / Varga Nándor Lajos: *A fametszet.* Budapest, 1940.

VARGA, 1942 / Varga Nándor Lajos: *Tárgymutató az Országos Magyar Képzőművészeti Főiskola Grafikai Gyűjteményének I. kiállításához.* Budapest, 1942.

VARGA, 1943 / Varga Nándor Lajos: *Ismertető a művészi grafikához.* Budapest, 1943.

VARGA, 1945 / Varga Nándor Lajos: *Adattár a magyar metszőművészethez II^{ik} kötet. Fametszők és rézkarcolók munkasora 1891–1944.* A szerző kiadása, Budapest, 1945.

VARGA 1975 / Varga Nándor Lajos: *Évkönyvek. A Képzőművészeti Főiskola Grafikai osztályának munkáiból megjelent kiadványok.* Kisgrafika, 1975/3.

VARGA, 1986 / Varga Vera: *Gondolatok a magyar szecessziós iparművészetről.* In: Éri Gyöngyi, O. Jobbágyi Zsuzsa (szerk.): *Lélek és forma. Magyar művészet 1896–1914.* Kiállítási katalógus. MNG, Budapest, 1986. 39-44.

WEILL, 1977 / Weill, Alain: *Masters of the Poster 1896–1900.* New York, 1977.

WYE, 2004 / Wye, Deborah: *Artists & Prints. Masterworks from the Museum of Modern Art*. The Museum of Modern Art, New York, 2004.

ZSÁKOVICS, 1998 / Zsákovics Ferenc: *A Könyves Kálmán Műkiadó Rt. művészi litográfiásorozata*. In: Bajkay Éva (szerk.): *Modern magyar litográfia 1890–1930*. A Miskolci Galéria könyvei 16. Miskolci Galéria, Miskolc 1998. 69-82.

ZSÁKOVICS, 2001a / Zsákovics Ferenc: *A Magyar Képzőművészeti Egyetem Képgrafika Tanszékének Archiv Grafikai Gyűjteménye (1906–1949)*. In: Kocsis Imre (szerk.): *Képgrafika*. Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, 2001, 27-30.

ZSÁKOVICS, 2001 / Zsákovics Ferenc: *A rézkarcoló nemzedék 1921–1929*. A Miskolci Galéria könyvei 21. Miskolci Galéria, Miskolc 2001.

ZSÁKOVICS, 2002 / Zsákovics Ferenc: *A grafikai szaktanfolyam 1906–1914. A művészi grafika oktatásának kezdetei a Képzőművészeti Főiskolán*. In: Blaskóné Majkó Katalin és Szőke Annamária (szerk.): *A Mintarajztanodától a Képzőművészeti Főiskoláig*. Budapest, 2002. 251-267.

Kiállítási katalógusok:

WIEN, 1972/ Hans Escher: *Wiener Secession Druckgraphik 1897–1972. Wiener Festwochen 1972*. Ausstellungskatalog, Wien, 1972.

BUDAPEST, 1979 / F. Mihály Ida (Rendezte és a katalógus bevezetőjét írta). *A Tichy testvérek emlékkiállítása*. Kiállítási katalógus. MNG, Budapest, 1979.

PARIS, 1980 / Mucha 1860–1939. *Peintures, illustrations-affiches, arts décoratifs*. Kiállítási katalógus. Paris, Grand Palais, 5 février-28 avril 1980. Éd. Des musées nationaux Paris, 1980.

MÜNCHEN, 1982 / Zweute, Armin (Hgb.): *Kandinsky und München. Begegnungen und Wandlungen 1896–1914*. Ausstellungskatalog. Prestel Verlag, München, 1982.

KECSKEMÉT, 1984 / *A KÉVE Művészársaság a századelőn*. Kecskeméti Galéria, Kecskemét, 1984.

BUDAPEST, 1986 / Éri Gyöngyi, O. Jobbágyi Zsuzsa (szerk.): *Lélek és forma. Magyar művészet 1896–1914*. Kiállítási katalógus. MNG, Budapest, 1986. 39-44.

NEW BRUNSWICK, 1988 / Eckert-Boyer, Patrica (edited by): *The Nabis and the parisian avant-garde*. Katalógus. The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, New Brunswick, 1988.

PARIS, 1993 / Frèches-Thory, Claire -Perucchi-Petri, Ursula (réd.): *Nabis 1888–1900. Bonnard, Vuillard, Maurice Denis, Vallotton...* Kiállítási katalógus. Paris, 1993.

BUDAPEST, 1995 / Nagy Ildikó (szerk.): *Aranyérmek, ezüstkoszorúk. Művész kultusz és műpártolás Magyarországon a 19. században*. Konceptió: Sinkó Katalin. Kiállítási katalógus. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1995.

- MISKOLC, 1997/ Gellér Katalin: *A szecessziós könyvillusztráció Magyarországon (1895–1925)*. Kiállítási katalógus. A Miskolci Galéria könyvei 11. Miskolci Galéria, Miskolc, 1997.
- BUDAPEST, 1998a / Gergely Mariann és Jávor Anna (szerk.): *Francia szimbolisták. Gauguin, Pont-Aven, Nabis*. Katalógus. MNG, Budapest, 1998.
- BUDAPEST, 1998 / Bernáth Mária, Nagy Ildikó (szerk.): *Rippl-Rónai József gyűjteményes kiállítása*. Kiállítási katalógus. MNG, Budapest, 1998.
- MISKOLC 1998 / Bajkay Éva (szerk.): *Modern magyar litográfia 1890–1930*. Kiállítási katalógus. A Miskolci Galéria könyvei 16. Miskolci Galéria, Miskolc 1998.
- WIEN, 1998 / G. Tobias Natter: *CARL MOLL (1861–1945). Maler und Organisator*. Österreichische Galerie Belvedere, Wien, 1998.
- BUDAPEST, 2001 / Bakos Katalin (szerk.): *Mucha és társai – Szecessziós plakátok a Magyar Képzőművészeti Egyetem gyűjteményéből*. Kiállítási katalógus Földi Eszter tanulmányával. Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, 2001.
- BUDAPEST, 2002 / Gerszi Teréz és Bodnár Szilvia (szerk.): *A sokszorosított grafika története I. A fametszet*. Kiállítási katalógus. Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2002.
- BUDAPEST, 2003 / Gerszi Teréz, Czére Andrea (szerk.): *A századforduló világa 1800. Európai rajzok és grafikák*. Kiállítási katalógus. Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2003.
- BUDAPEST, 2003a / Geskó Judit (szerk.): *Monet és barátai*. Kiállítási katalógus, Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2003.
- GÖDÖLLŐ 2003 / Gellér Katalin, G. Merva Mária, Öriné Nagy Cecília (szerk.): *A gödöllői művésztelep 1901–1920*. Kiállítási katalógus. Gödöllői Városi Múzeum, 2003.
- BUDAPEST, 2004 / F. Dózsa Katalin (szerk.): *Az áttörés kora. Bécs és Budapest a historizmus és az avantgárd között 1873–1920*. Kiállítási katalógus. MNG-OSZK-BTM, Budapest, 2004.
- MISKOLC 2005 / Róka Enikő (szerk.): *A modern magyar fa- és linóleummetszés 1890 – 1950*. Kiállítási katalógus. A Miskolci Galéria könyvei 16. Miskolci Galéria, Miskolc, 2005.
- REUTLINGEN, 2006 / *In ruhigem Wasser: Holz- und Linolschnitte des ungarischen Jugendstils aus den Sammlungen der Ungarischen Nationalgalerie und der Akademie der Bildenden Künste* Budapest. Städtisches Kunstmuseum Spendhaus, Reutlingen, 2006.
- BUDAPEST, 2007a / Bodnár Szilvia (szerk.): *A sokszorosított grafika története II. Mantegnától Hogarthig. A rézmetszés négy évszázadának virtuózai*. Kiállítási katalógus. Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2007.
- BUDAPEST 2007 / Veszprémi Nóra (Szerk.): *Vaszary János (1867–1939) gyűjteményes kiállítása*. Katalógus. MNG, Budapest, 2007.

Tézisek

A magyar művészi sokszorosított grafika történetéről eddig nem született összefoglaló mű, ezért a korai időszak történetének összeállítása során a kutató szinte kizárólag csak a forrásokra hagyatkozhat. A tárgyalt korszakban ugyan születtek hosszabb-rövidebb tanulmányok, újságcikkek, kritikák, amelyek összefoglalták bizonyos szempontokból a művészi grafika történetét, ám e cikkek szinte mindegyike technikai ismertetés, ezért legfeljebb összességükben, forrásértéküknél fogva adhatnak ki egy teljesebb képet a sokszorosított grafika helyzetéről a századfordulón. A művészi grafika valódi magára találása és nagy egyéniségeinek jelentkezése már a két világháború közötti időszakra tehető, s ekkor szaporodtak meg a sokszorosított grafikával foglalkozó írások is (Elek Artúr, Novák László, Rosner Károly, Tóth Ervin, Varga Nándor Lajos), melyek azonban az aktuális, kortárs grafikára koncentráltak, s nem az előzményekre. A magyar sokszorosított grafika 19. század végéig tartó történetének feltárása részben – technikák szerint – megtörtént (Nagy Zoltán, Gerszi Teréz, Pataky Dénes), habár a fametszet magyarországi történetének megírásával máig adós a művészettörténet-írás. Az 1960-as évektől kezdve az avantgárd, majd a szecesszió kutatásának fellendülése nyomán kerültek újra az érdeklődés homlokterébe a sokszorosított műfajok, hiszen ezeknél az irányzatoknál a grafika megkerülhetetlenül fontos szerepet játszott. (Bajkay Éva, Körner Éva, Szabó Júlia, Keszler Katalin, Geller Katalin, Szabadi Judit publikációi.)

A művészi sokszorosított grafika kutatása az 1990-es években kapott új lendületet. Ekkor kezdődött a Magyar Nemzeti Galéria és Miskolci Galéria közös kiállítás-sorozata, amely a modern magyar művészi grafika történetét vizsgálta, technikák szerint csoportosítva (*Modern magyar litográfia 1890–1930*, 1998, *A rézkarcoló nemzedék 1921–1929*, 2001, *A modern magyar fa- és linóleumtetszés 1890–1950*, 2005). A dolgozat az e kutatások során érvényesülő szempontrendszer követi, az ott végzett kutatásokat kívánja tovább vinni, kiterjeszteni.

Céltűzések

A dolgozat célja azoknak az 1892 és 1914 között keletkezett lapoknak az összegyűjtése volt, melyek nem reprodukív, illusztratív céllal, hanem önálló művészi invenció alapján jöttek létre, s technikájuk nem csupán sokszorosításuk módját, hanem a művészi elgondolás médiumát jelöli, amelyeket eleve rézkarcban, fametszetben vagy litográfiában képzelt el alkotójuk, a művészi invenciót a technika kínálta kifejezési lehetőségekhez szabva. Ezek a lapok, a korai magyar művészgrafika korpusza szinte teljes egészében megtalálható a Magyar Nemzeti Galéria Grafikai Osztályán és a Képzőművészeti Egyetem Képgrafika Tanszékének Archiv Gyűjteményében. A kutatás köre az autonóm művekre, azaz az „eredeti” grafikai lapokra terjedt ki, és nem foglalta magába azokat a szintén sokszorosított technikákat alkalmazó műveket, amelyek konkrét felhasználási céllal születtek, azaz az illusztrációkat, ex libriseket és alkalmazott grafikai műveket (plakátok, aprónyomtatványok), csak abban az esetben, ahol az egyes életművek megkövetelték.

Mivel e műtárgygyűttes egészében feldolgozatlan volt, vizsgálatok csak a kézikönyvek, lexikonok adataira, illetve magukra a művekre lehetett támaszkodni. A tárgyanyag ismertetésére a dolgozatban összetett módszerrel, történeti (biografikus, eseménytörténeti), stílusi és műfajtörténeti

szempontok figyelembe vételével került sor. Ezek között elsődleges szerepet játszik a műfaj történeti nézőpont. A disszertáció célja a magyarországi művészi grafika kialakulásának és önálló műfajjá válásának bemutatása, valamint annak a folyamatnak a rekonstrukciója, amelynek során a grafika a művészeti élet megkerülhetetlen részévé, tényezőjévé vált, integrálódott a századelőn kialakult képzőművészeti struktúrákba. A grafika története nem elszigetelt jelenséggént, hanem a századelő magyar képzőművészeti kontextusában értelmezve jelenik meg a dolgozatban. Ugyanakkor, mivel a magyar grafikában is világosan nyomon követhetőek, kimutathatóak a kortárs európai grafikai tendenciák, a magyar anyag hangsúlyosan európai kontextusba is kerül.

Nyugat-európai és magyarországi előzmények

Nyugat-Európában a művészi grafikának a 16. századig visszanyúló hagyománya volt, ám a művészi felhasználás mellett mindig elsődleges volt a sokszorosító technikák reprodukív funkciója. A kezdetben használt fametszetet felváltotta a mélynyomás, elsősorban a rézmetszet. Ugyanakkor a maradt rézkarc inkább megmaradt a festői hatások elérésére alkalmas művészi technikának. A 18. század legvégén a reprodukció gyorsabb és olcsóbb lehetőségét kínálta Alois Senefelder találmánya, a litográfia (1798). Szinte ugyanakkor fejlesztette ki Thomas Bewick a rézmetszet technikájának mintájára a fametszet új alkalmazását, a harántírányban elvágott fadúcról nyomott harántmetszetet. A 19. századi nyomdai tömegtermelés megnövekedett képigényét (nagy példányszámú lapok, illusztrált albumok, könyvek) kielégítették az e célból tökéletesített mechanikus sokszorosító technikák. A grafika (litográfia, harántmetszet) így kizárólag nyomdai eszköz, reprodukációs technika lett. A szintén a 19. század legelején feltalált, és a század folyamán tökéletesített fotómechanikus eljárások azonban jelentősen leegyszerűsítették a nyomdai reprodukció folyamatát, és így lassanként kiszorították a hagyományos, mechanikus sokszorosító eljárásokat a nyomdászatból.

A reprodukálás „nyűgét” lerázva megnyílt az út a technikák művészi felhasználása előtt. A rézkarc művészete újult meg először (amelynek töretlen hagyománya volt a festők körében a 16. század óta), az 1850-es évektől Franciaországban és Angliában. Az *etching revival* során a festők ismét kedvet kaptak a rézkarcoláshoz és *peintre-graveur*-ként működtek, egyesületekbe tömörültek, kiállításokon vettek részt, albumokat adtak ki. A rézkarc megújulását követte a fametszet újjáéledése, elsősorban Angliából kiindulva, William Morris tevékenysége nyomán, valamint a színes litográfia népszerűvé válása. Az 1890-es évekre Nyugat-Európában a grafika elfogadott művészeti műfajjá lett, igen jelentős alkotókkal.

A Nyugat-Európában kibontakozó művészi grafikáról ekkor Magyarországon nem tudtak. A sokszorosító technikaként használt litográfia és fametszet története azonban Magyarországon is követte – néhány év eltolódással – a külföldi tendenciákat. A reprodukív grafikának voltak jelentős mesterei, akik a vizsgált korszakban is aktívak voltak (Morelli Gusztáv, Doby Jenő).

Az új műfaj, a művészi grafika megszületése Magyarországon

Magyarországon a grafika, mint új művészeti műfaj megszületésében a 19. század végének több tendenciája játszott szerepet. A rajz és vázlat műalkotásként való elfogadása, azaz a grafikai műfajok bekerülése a művészeti kánonba, éppoly lényeges eleme volt e folyamatnak, mint az összművészeti törekvések, amelyek az addig kis művészetként számon tartott műfajok beemelését célozták a grand art körébe, és így a grafika elfogadását is segítették. Ezen kívül fontos tényező volt még a litográfia szempontjából alapvető nyomdászati fejlődése és szerepének változása is.

A művészi grafika kialakulása és differenciálódása szempontjából megkerülhetetlen a szakterminológia vizsgálata. Maga a *grafika* nyomdászati szakkifejezésből vált lassan művészeti műfajt jelölő fogalommal. A szakkifejezések kialakulása és jelentésváltozásai egyben magának a művészgrafikának a fejlődését, megítélésének változását is jellemzik. További szempontokat jelentett a reprodukció és eredetiség kérdése, a technikai és a műfaji jellegzetességek szétválasztása, valamint a funkció szerinti szétválasztás, mai terminológia szerint képregnyára és tervező grafikára.

A grafika műfajjá válásában, művészi feladatként való elismertetésében kiemelkedő szerepe volt a kultúrpolitika ezirányú törekvéseinek, elsősorban Wlassics Gyula rendeleteinek, valamint a Szépművészeti Múzeum grafikai gyűjteményének élén működő Térey Gábor tevékenységének. Térey jelentősen hozzájárult a grafika nyilvánosságának megteremtéséhez, az Országos Képtár úttörő jelentőségű modern metszetkiállításainak rendezése révén. Az Országos Képtár mellett a Nemzeti Szalon vállalta fel 1903-tól a grafika rendszeres bemutatását. Térey és Meller Simon 1907-től újjáira indították a Szépművészeti Múzeumban a *Grafikai Osztály kiállításai* című sorozatot, amelynek keretében évente két-három magas színvonalú bemutatót is láthatott a közönség, többek között újdonságnak számító kortárs monografikus kiállításokat. 1907 után több művészeti intézmény is helyet adott grafikai kiállításoknak (Könyves Kálmán Szalon, Művészház, Ernst Múzeum). A korszak legjelentősebb grafikai kiállítása az 1909-ben a Múcsarnokban rendezett *Nemzetközi grafikai kiállítás* volt, amelyen a kortárs nyugat-európai tendenciák teljes spektruma mellett a magyar grafikus szakma is teljes létszámban bemutatkozott. A kiállítások mellett 1903-tól kialakult a művészekre ösztönzőleg ható grafikai díjak rendszere is.

A grafika recepciójának szempontjából elsődleges a grafika gyűjtésének története. Mivel a korszakban igazi jelentős magángyűjtői a magyar grafikának nem voltak, ez elsősorban intézményi gyűjtést jelentett, azaz a Szépművészeti Múzeum Térey vezette grafikai gyűjteménygyarapítását, illetve az Olgyai-iskola grafikai gyűjteményének kialakulását. A ma közgyűjteményekben fellelhető művészgrafikai kollekció lényegében egykorú szerzeményezésből származik.

A grafika szervezett keretek közé került a Magyar Grafikusok Egyesületének megalakulásával. A Magyar Grafikusok Egyesülete hosszúra nyúlt előzmények után, Olgyai Viktor erőfeszítéseinek köszönhetően 1908-ban alakult meg. Ennek a rövid életű művészegyesületnek (1914-ig működött) a történetét a dolgozat először foglalja össze.

Az 1900-as évek elejére lassanként meginduló modern művészi grafika kibontakozásának alapvető feltétele volt, hogy megteremtődjön Magyarországon a sokszorosító technikák korszerű oktatásának lehetősége. A művészgrafika oktatása 1906-ban a Mintarajziskola grafikai szaktanfolyamán indult meg Olgyai Viktor vezetésével. Olgyai Viktor személye kiemelkedő jelentőségű a magyar művészi grafika története szempontjából, nem pusztán tanári tevékenysége miatt. Olgyai volt a „motorja” a magyar művészgrafikának, kiállítások szervezése, technikai jártassága, a Magyar Grafikusok Egyesületében betöltött szerepe okán, valamint, nem utolsósorban, mint a művészgrafika egyik legjelesebb magyarországi képviselője.

A magyar művészi grafika 1892–1914

A művészgrafika legelső művelői, akik az 1890-es évek végétől foglalkoztak grafikával, elsősorban külföldön élő művészek voltak: Münchenben Olgyai Viktor, és Aranyossy Ákos, a Berlinben élő Paczka Ferenc és felesége, Wagner Cornelia, Párizsban Rippl-Rónai József, a színes litográfia mestere, Kövesházi Kalmár Elza, Magyarországon Rauscher Lajos és Székely Árpád, Székely Bertalan fia.

Az 1900-s évek elejétől megszorozódott a grafikával foglalkozó művészek száma. A kiállítások, díjak ösztönzőleg hatottak, sok művész kihívásként, új művészi kifejezőeszközként kezdett autonóm lapokat készíteni. Ekkor is többen voltak a külföldi tanultságú grafikusok, de voltak közöttük Morelli- és Doby-tanítványok is, akik a reprodukív grafika felől érkeztek a művészi grafika terepére. Ekkor kezdte pályafutását Barta Ernő, Pravotinszky Lajos, Baranszky E. László, Lévy-Lénárd Róbert, Conrád Gyula, valamint a gödöllői művésztelep későbbi alkotói közül Körösfői Kriesch Aladár, Nagy Sándor, Zichy István és Raáb Ervin. Több művész külföldön telepedett le és ért el grafikusként sikert (Dobai Székely Andor, Kubinyi Sándor, Józsa Károly, Vadász Miklós).

Új szakasza kezdődött a művészi grafikának 1906-ban, Olgyai Viktor tanfolyamának elindulásakor. Ekkor szervezett keretek közé került a grafika oktatása, többé nem kellett külföldön elsajátítani az egyes technikákat, mivel Olgyai a mély-, magas- és síknyomásban egyaránt otthonosan mozgott. Olgyai kiállításon szerepeltette tanítványait, műveik bekerültek a Szépművészeti Múzeum gyűjteményébe, folyóiratokban reprodukálták őket. Az Olgyai-iskolások között voltak gyakorló művészek és festőpalánták (Nagy Sándor, Bornemisza Géza, Egry József, Raáb Ervin, Zichy István, Köváry Szilárd, stb.), későbbi grafikusművészek (Tichy Gyula és Kálmán, Kozma Lajos, Dobai Székely Andor, Krón Jenő, Prihoda István, Zádor István stb.) és olyanok is, akik rajztanár képzősök voltak és csak néhány évig foglalkoztak művészi grafikával (Fülöp Jenő, Garzó Berthold, Rakssányi Dezső, Márton Ferenc, stb.). Az Olgyai-iskolában a mélynyomás élvezett elsőséget, a legtöbb lap rézkarc vagy akvatinta technikában készült, de akad mezzotinto és lágypal is közöttük. Foglalkoztak ezen kívül tónusos, egy színnyomású litográfiával (Vida Árpád, Dienes János, Balázs Vera). Az Olgyai-iskola specialitása volt a linóleummetszet, a magasnyomás új technikája, melyet Olgyai Münchenben sajátított el. Fametszéssel egyáltalán nem foglalkoztak, a linóleummetszetek viszont egy különleges, rendkívül maga színvonalú műtárgygyűjtést képeznek, amely leginkább a bécsi Secession körében készült művekkel rokon (Erdősi Béla, Kozma Lajos, Edvi Illés Jenő, Tichy Gyula).

A grafika korai művelői és az Olgyai-tanítványok rövid bemutatása mellett hat meghatározó művész pályáját tárgyalja a dolgozat, esettanulmányokként. A tárgyalás hangsúlyait az határozta meg, hogy mi volt e művészek viszonyulása a grafikához. Olgyai Viktor, Rauscher Lajos, Rippl-Rónai József, Vaszary János, Helbing Ferenc és Tichy Gyula eltérő művészi pályái jól reprezentálják a művészgrafika kialakulásának állomásait is.

Nyugat-európai kontextusban vizsgálva a magyar emlékanyagot, a modern magyar művészi grafika igazodási pontjait a német és angol kortárs *grafikában* találjuk. Azok a művészek, akik a magyar grafikát megteremtették, nem festők, nem *peintre-graveur*-ök voltak elsősorban, nem a modern irányzatok úttörő jelentőségű mesterei, hanem magasban képzett, jó ízlésű *grafikusművészek*. A képzőművészeti tendenciák közül a grafikában megjelenő irányokból válogattak. A legjelentősebb az angol rézkarcolók (Whistler, Seymour Haden, David Young Cameron, Joseph Pennell, Frank Brangwyn, Alphonse Legros, William Strang stb.) hatása volt, de ismerték a német művészi grafika alkotóit (Max Klinger, Hans Thoma, Franz von Stuck), vagy a francia nagy grafikusmestereket (a barbizoni mesterek, Charles Méryon, Manet, Degas, Corot stb.). Budapesten az 1900-as évektől kezdve egyre bővülő kínálata volt a korábban nem ismert, már kanonizálódott irányzatoknak (impresszionizmus, Gauguin, Cézanne), és szinte egy időben mutatták be a kortárs, „ultramodern” törekvéseket is. Gauguin 1907-es tárlatán nagyobb fametszet kollekciót is láthatott a közönség, ugyanebben az évben Beardsley grafikái voltak láthatóak. De felbukkantak elvétve Picasso, Kandinszkij, Matisse művei, és egyre többször a Nabik és Toulouse-Lautrec litográfiái is. A

magyar grafikusok e tarka összkepből a *középutat* jelentő tendenciákat választották ki.

A művészi sokszorosított grafika „emancipációja”, egy hosszú, a 19. század közepén kezdődött folyamat eredményeként az 1890-es évekre következett be Európában. Magyarországon erre jóval kevesebb idő jutott. Az 1880-as, 1890-es évektől több, a művészet különböző területeit érintő szemléleti változás eredményeként alakult ki a művészi grafika, és lett elfogadott új művészeti műfaj. A grafika önálló műértékkel bíró, külön művészeti műfajként való rögzülése a vizsgált korszak egésze folyamán tartott. A grafika technikai eszközből művészi kifejezési formává, kisművészetből a képzőművészet szerves részévé vált. A grafika valódi virágzásához azonban műpiacra, vásárló- és gyűjtőrétegre lett volna szükség, s ez csak a két világháború között alakult ki. A grafika médiumának demokratikus vonásait is csak az I. világháborút követő nemzedék tudta kihasználni. Az avantgárd és a húszas évektől induló népi mozgalom művészei egyaránt felismerték a műfajban rejlő propagatív lehetőségeket és grafikaikat az eszmék szolgálatába állították. Mondanivalójukat világos, tömör formába öntötték, ami figyelemfelkeltő és bárki számára könnyen értelmezhető volt. Az avantgárd és az 1920-as, 1930-as évek fametszete mellett az Olgyai által kinevelt „rézkarcoló nemzedék” jutott szóhoz, egy más, a válság idején népszerű, klasszicizáló tematikával. A grafika két világháború közötti virágzásának előzményeit azonban az 1892–1914 közötti időszakban, a grafika „áttörésének korában” találjuk.

Publikációk a disszertáció témájában:

A színes litográfia technikája és szerepe az alkalmazott grafika megszületésében 1896–1914. In.: Modern magyar litográfia 1890–1930. Szerk.: Bajkay Éva. A Miskolci Galéria könyvei 16. Miskolci Galéria, 1998. Miskolc. 15-34.

A művészi plakát kezdetei Magyarországon, különös tekintettel Rippl-Rónai József munkásságára. Uo.: 35-43.

Egy rejtélyes gyűjtemény. In.: Mucha és társai – Szecessziós plakátok a Magyar Képzőművészeti Egyetem gyűjteményéből. (Dr. Bakos Katalin, koncepció). Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2001. Budapest.

A plakátgyűjtemény In.: A Mintarajztanodától a Képzőművészeti Főiskoláig. Bp 2002, Szerk.: Blaskóné Majkó Katalin és Szőke Annamária. 279-290.

Georges Rodenbach és Rippl-Rónai. A Les Vierges története. In.: A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve 1997–2001. Bp, 2002. Szerk.: Király Erzsébet. 275-288.

A művészi plakát kezdetei Magyarországon. In.: Az áttörés kora. Bécs és Budapest a historizmus és az avantgárd között (1873–1920). Szerk.: F. Dózsa Katalin. Budapesti Történeti Múzeum, Budapest, 2004. 407-413.

József Rippl-Rónai v Szankt-Peterburge i Moszkve v konce 1901 - na csala 1902 goda. (Rippl-Rónai József Szentpéterváron és Moszkvában 1901–1902 fordulóján). In: Vena i Budapest na rubezse vekov 1870- 1920- e. Szerk.: F. Dózsa Katalin. Ermitázs, Slavíia. Szankt-Peterburg, 2005. 86-90.

Fa- és linóleummetszés Magyarországon 1904-től 1914-ig. In: A modern magyar fa- és linóleummetszés 1890 – 1950. Szerk.: Róka Enikő. A Miskolci Galéria könyvei 16. Miskolci Galéria, 2005. Miskolc. 13-46.

In ruhigem Wasser. Holz- und Linolschnitt in Ungarn 1904-1914. In: In ruhigem Wasser. Holz- und Linolschnitte des ungarischen Jugendstils aus den Sammlungen der Ungarischen Nationalgalerie und der Akademie der Bildenden Künste Budapest. Städtisches Kunstmuseum Spandhaus Reutlingen. 2006. 7-33.

Mosonyi-Pfeiffer Hellmann Parádi Gyógyvíz, 1899; Vaszary János Bem-Petőfi körkép. In: Bakos Katalin: 10 x 10 év az utcán. A magyar plakátművészet története 1890-1990. Budapest, 2007.

“...modern plakátot csinálni...” *Vaszary János alkalmazott grafikai tevékenységéről.* In: Vaszary János (1867-1939) gyűjteményes kiállítása. Katalógus. (Szerk.: Veszprémi Nóra) MNG, Budapest, 2007. 111-120.

A Magyar Grafikusok Egyesülete, kat. II.19. - II.26., kat. VI.1.- VI.4., In: Művészház 1909 – 1914. Modern képzőművészeti kiállítások Budapesten. Katalógus. (Szerk.: Gömör Judit, Veszprémi Nóra) MNG, Budapest, 2009, 42.

L'Estampe originale dans les beaux-arts en Hongrie 1892–1914

L'histoire de l'estampe originale en Hongrie n'est pas encore écrite. Le chercheur en établissant l'histoire de cette période tôt de l'estampe n'a autre choix que s'appuyer sur les sources écrites. Pendant la période en question sont nées des études, articles, critiques résumant certains aspects l'histoire de l'estampe originale, mais qui ne dépasse pas au dessus des présentations techniques. Celles-ci ne peuvent pas constituer l'histoire entière, elles servent comme sources pour définir la situation de l'estampe à l'époque. L'épanouissement de l'estampe originale, ainsi que l'activité des grands maîtres tombe sur l'époque suivante, entre les deux guerres mondiales. C'est cette période-là où la littérature de l'estampe est également née. Entre les deux guerres mondiales ont paru plusieurs analyses, volumes importants sur l'art de l'estampe, mais ceux-ci n'ont eu pour sujet que les tendances actuelles, l'estampe contemporaine de l'époque (Artúr Elek, László Novák, Károly Rosner, Ervin Tóth, Lajos Varga Nándor). L'histoire des techniques graphiques en Hongrie jusqu'à la fin du 19. siècle a été écrite, sauf celle du bois qui est encore une dette de l'histoire de l'art hongroise (Zoltán Nagy, Teréz Gerszi, Dénes Pataky).

Dés les années 1960 au renforcement des recherches portant sur l'avantgarde et puis sur l'art nouveau, l'art de l'estampe s'est rangé dans le domaine de l'analyse. Étant donné que pour l'avantgarde et l'art nouveau, le rôle de l'estampe a été primordiale (issu des causes bien différentes), l'analyse des estampes est devenue partie importante des recherches (les publications d'Éva Bajkay, d'Éva Körner, de Júlia Szabó, de Katalin Keserű, de Katalin Gellér, de Judit Szabadi).

L'élaboration de l'histoire de l'estampe complétée par des oeuvres redécouvertes n'a commencé qu'aux années 1990. C'est alors qu'a commencé la série d'exposition de la Galerie de Miskolc (Miskolci Galéria), portant sur l'histoire de l'estampe moderne en Hongrie, regroupée selon les techniques graphiques (*La lithographie moderne en Hongrie 1890 – 1930*, 1998, *La génération aquafortiste 1921 – 1929*, 2001, *La gravure sur bois et le linoléum moderne en Hongrie 1890 – 1950*, 2005).

Les objectifs

Mon objectif prioritaire a été de recollecter les oeuvres, c'est-à-dire les estampes originales de l'époque. J'ai rassemblé les oeuvres se datant entre 1892 et 1914 qui sont nées d'intention artistique indépendante et non pas dans l'intention de reproduire ou d'illustrer, les oeuvres dont la technique graphique indique non seulement le moyen d'être reproduites, mais le médium de l'idée artistique, qui ont été imaginées en eau-forte, gravure sur bois ou lithographie, où l'invention artistique a été appropriée aux possibilités offertes par la technique graphique elle-même. Basé sur la collection de la Galerie Nationale Hongroise et sur celle de l'Académie des Beaux-Arts (Magyar Képzőművészeti Egyetem Képgrafika Tanszék Archiv Gyűjteménye) j'ai établi le corps de l'estampe originale en Hongrie. Mes recherches portent sur l'estampe originale, mais pas sur l'illustration et l'ex libris, ou les oeuvres du graphisme (affiches, frontispices, carte d'invitation, carte de menu etc.), sauf où l'oeuvre artistique des artistes mentionnés l'exige.

Étant donné que cet ensemble d'oeuvres n'a pas encore été traité dans sa totalité, pendant le travail je me suis appuyée sur les données figurant dans les encyclopédies, et des manuels, et surtout sur les oeuvres elles-mêmes. J'ai exposé l'ensemble à travers une méthode complexe, en considérant plusieurs des points de vue (historiques, stylistiques etc.) Comme point de vue prioritaire j'ai saisi l'histoire de ce genre artistique. Mon objectif prioritaire a été de reconstituer le procédé à travers lequel l'art de l'estampe est devenu partie intégrante des beaux-arts en Hongrie. J'ai aspiré à

interpréter l'histoire de l'estampe dans le contexte des beaux-arts du tournant du siècle en Hongrie. En même temps, comme l'influence des tendances contemporaines européennes est bien saisissable parmi les estampes hongroises, j'ai visé à toujours examiner cet ensemble dans un contexte européenne.

Les antécédents en Europe et en Hongrie

En Europe de l'Ouest l'estampe (la gravure) a eu des traditions depuis le 16. siècle. Cependant la fonction reproductive des techniques graphiques a toujours été en premier ordre. Dans la reproduction la gravure sur bois a été éliminée par le burin, tandis que l'eau-forte, bien convenable pour acquérir des effets picturaux est resté le médium des oeuvres artistiques originales. À la fin du 18. siècle la lithographie inventée par Alois Senefelder (1798) a offert un moyen de reproduction moins marché et plus vite que le burin. En même temps Thomas Bewick a renouvelé la technique de la gravure sur bois à l'exemple du burin, utilisant la planche sciée transversalement du tronc, créant le bois de bout, mieux à adapter dans la reproduction d'imprimerie. La production de masse dans l'industrie de l'imprimerie au 19. siècle a provoqué une demande croissante d'images (les journaux à gros tirage, les albums, les livres illustrés) satisfaite par les techniques reproductives mécaniques. Issu de cette tendance, la lithographie et le bois de bout sont devenues techniques d'imprimerie, en fonction reproductive. Cependant les procédés photomécaniques, inventés dès le début du 19. siècle se sont vite répandus dans la reproduction, car elle est devenue beaucoup plus simple de cette façon qu'avec les procédés mécaniques. Dans la deuxième moitié du 19. siècle les procédés photomécaniques ont pris la fonction reproductive et les procédés mécaniques ont été éliminés de l'imprimerie.

En se délibérant du fardeau de la reproduction, les techniques graphiques traditionnelles sont devenues „accessibles” pour la création artistique. C'est l'art de l'eau-forte (ayant d'ailleurs une tradition continuée parmi les peintres depuis le 16. siècle) qui s'est renouvelé d'abord, dès les années 1850 en France et en Angleterre. Pendant l'*etching revival* les peintres ont eu commencé à créer des eau-fortes, mais des eau-fortex originales. La notion de l'estampe originale est née à travers l'activité de ces peintres-graveurs. Ils participaient aux expositions, formaient des sociétés, publiaient des albums. Le renouvellement de l'eau-forte a entraîné le renouvellement de toutes les techniques graphiques. En Angleterre c'était William Morris qui a renouvelé le bois dès les années 1890, en retournant à la gravure sur bois du Moyen-Age. La technique traditionnelle du bois s'est vite répandue en Europe (Walter Crane, Emil Orlik, Félix Vallotton, etc.). La lithographie s'est renouvelée également grâce à l'art de l'affiche et son premier grand maître, Jules Chéret. Chéret a perfectionné la technique de la lithographie en couleurs. À travers cette perfection technique la lithographie en couleurs est devenue moyen populaire de la création artistique (Henri de Toulouse-Lautrec, les artistes Nabis, les albums d'Ambroise Vollard). Dans les années 1890 l'estampe originale est née, et devenue populaire dans certaines cercles de la société.

Après avoir esquissé l'histoire de l'estampe originale en Europe, j'ai également présenté la situation de l'estampe en Hongrie dans la deuxième moitié du 19. siècle. En Hongrie les tendances visant au renouvellement de l'art de l'estampe sont restées inconnues à cette époque-là. Cependant l'histoire de la lithographie et du bois de bout en tant que techniques reproductives a suivi celle des techniques graphiques en Europe – quelques années plus tard. En Hongrie travaillaient de maîtres considérables de la reproduction, restant actifs presque tout au long de la période examinée (Gusztáv Morelli, Jenő Doby).

La naissance de l'estampe originale en Hongrie

Plusieurs tendances de la fin du siècle ont rendu possible la naissance de l'estampe originale en Hongrie en tant que nouveau genre artistique. L'admission du dessin et de l'esquisse comme oeuvre d'art, c'est-à-dire la canonisation du dessin, ainsi que la tendance de l'art total (Gesamtkunstwerk) ayant l'objectif d'intégrer les genres mineurs dans le domaine du grand art – aidant la réception de l'estampe aussi. Hors ces tendances-là le changement et le développement de l'imprimerie a également joué un rôle important dans l'histoire de la lithographie.

En analysant l'histoire de l'estampe originale en Hongrie, il est indispensable d'examiner la formation de la terminologie. L'expression „l'art graphique” s'originant dans l'industrie d'imprimerie, devenait la notion désignant l'estampe originale en hongrois. Dans les modifications de sens se manifeste la genèse et la différenciation même de l'estampe originale en Hongrie.

Dans le processus de rendre l'estampe originale un genre artistique canonisé, la politique de culture a joué un rôle important. Il faut mentionner ici tout d'abord les décrets du ministre de culture Gyula Wlassics et l'activité de Gábor Térey à la tête de la collection des oeuvres sur papier du Musée des Beaux-Arts. Térey a fortement contribué à la création du public de l'estampe, en organisant les premières expositions d'estampes à Budapest dès 1898 (Országos Képtár). L'autre institution en se chargeant de présenter régulièrement des estampes lors des expositions consacrées uniquement à l'art graphique dès 1903 a été l'association artistique Salon National. Gábor Térey et Simon Meller ont commencé une série d'exposition d'oeuvres sur papier en 1907 au Musée des Beaux-Arts, en organisant deux-trois expositions par an de haute qualité, parfois présentant des artistes européens contemporains, tout neuf à l'époque. Après 1907 se formaient plusieurs institutions d'art ayant accueilli – entre autres – des expositions d'estampe (le Salon Kálmán Könyves, le Művészház, le Musée Ernst). L'exposition la plus importante de l'époque présentant une grande quantité d'estampes a été sans doute l'*Exposition internationale des dessins et d'estampes* en 1909 au Palais des arts (Műcsarnok). Ici un vaste spectre des courants internationaux contemporains était à voir, ainsi que les estampes originales des artistes hongrois. Le système des prix graphiques s'est également formé à partir de 1903.

Du point de vue de la réception de l'estampe, le collectage a une importance prioritaire. Le collectage privé des estampes n'existait quasiment pas à l'époque, tandis que le collectage institutionnel, c'est-à-dire l'acquisition du musée des Beaux-Arts et celle d'Olgayai pour son école était fréquent et complet. Les collections publiques formées par Térey et Olgayai contiennent presque la totalité d'oeuvres de cette époque.

L'activité dans le domaine de l'estampe a eu ces cadres officielles par la formation de la Société des Peintres-Graveurs Hongrois. La Société a été formée en 1908 après de longues préparations. La dissertation esquisse pour la première fois l'histoire la plus complète possible de cette société d'artistes.

Pour aider le renforcement et de l'épanouissement de l'art de l'estampe originale il a été indispensable de créer les conditions de la formation académique. L'enseignement de la création de l'estampe originale a commencé en 1906 au cours de Viktor Olgayai à l'Académie des Beaux-Arts. Olgayai a été la personnalité la plus importante peut-être dans l'histoire de l'estampe originale en Hongrie. Olgayai, expert dans les techniques graphiques était „le moteur” de l'art de l'estampe en Hongrie, comme professeur, organisateur d'expositions, secrétaire, puis président de la Société des Peintres-Graveurs Hongrois et bien évidemment comme un des plus importants artistes dans le domaine de l'estampe originale.

L'estampe originale en Hongrie 1892–1914

Les premiers artistes s'occupant de l'estampe originale à partir des années 1890 travaillaient surtout à l'étranger: Viktor Olgayai et Ákos Aranyossy à Munich, Ferenc Paczka et sa femme Cornelia Wagner à Berlin, József Rippl-Rónai, maître de la lithographie en couleurs à Paris, Elza

Kövesházi Kalmár à Florence. Ceux vivant en Hongrie étaient Lajos Rauscher et Árpád Székely, le fils du fameux peintre Bertalan Székely.

Au début des années 1900 plusieurs artistes hongrois ont commencé à travailler dans le domaine de l'estampe. Les expositions et les prix graphiques ont exercé une influence positive, les artistes considéraient ce nouveau domaine comme un challenge, un nouveau médium artistique à travers lequel ils peuvent s'exprimer. La majorité des graveurs a été formée toujours à l'étranger, mais quelques-uns d'entre eux étaient des élèves de Gusztáv Morelli ou de Jenő Doby, arrivés du domaine de la reproduction. C'est à à cette période-là où commençait la carrière d'Ernő Barta, Lajos Pravotinszky, László Baranszky E., Róbert Lévy-Lénárd, Gyula Conrád, et les artistes de la future colonie d'artistes de Gödöllő, Aladár Körösfői-Kriesch, Sándor Nagy, István Zichy, Ervin Raáb. Plusieurs artistes s'installaient à l'étranger et ont connu succès comme graveur (Andor Dobai Székely, Sándor Kubinyi, Károly Józsa, Miklós Vadász).

La formation du cours de Viktor Olgyai à l'Académie des Beaux-Arts en 1906 signifie une nouvelle période dans l'histoire de l'estampe originale. La formation technique est devenue finalement organisée, menée par un grand maître, ainsi les aspirants ne devaient plus étudier les techniques graphiques à l'étranger. Olgyai a exposé les œuvres de ses élèves aux expositions, la Musée des Beaux-Arts les a achetées, les revues les ont reproduites. Parmi les élèves d'Olgyai il y avait des artistes pratiquant et élèves de peintres (Sándor Nagy, Géza Bornemisza, József Egry, Ervin Raáb, István Zichy, Szilárd Köváry etc), de futures artistes de l'estampe (Gyula et Kálmán Tichy, Lajos Kozma, Andor Dobai Székely, Jenő Krón, István Prihoda, István Zádor etc.) et les futures professeurs de dessin – formés également à la l'Académie – qui ne s'occupaient de l'estampe que pendant ces quelques années de formation (Jenő Fülöp, Berthold Garzó, Dezső Rakssányi, Ferenc Márton etc.). À l'école Olgyai parmi les techniques la taille douce jouait le rôle principal, surtout l'eau-forte et la pointe-sèche, occasionnellement la manière noire et le vernis mou. La lithographie en noir a été également pratiquée (Árpád Vida, János Dienes, Vera Balázs). La technique spéciale pratiquée à l'école Olgyai a été le linoléum, forme spéciale de la taille d'épargne qu'Olgyai avait maîtrisé à Munich. Le bois n'était pas pratiqué du tout, mais les gravures en linoléum forment une entité extraordinaire, de très haute qualité proche des linoléums du cercle de Secession à Vienne (Béla Erdőssy, Lajos Kozma, Jenő Edi Illés, Gyula Tichy).

Hors la présentation des artistes de l'estampe de la période tôt et ceux de l'école Olgyai, la dissertation traite en détail l'œuvre de six maîtres. L'analyse ne se déroule pas de la façon traditionnelle historique, mais comme des *études de cas*. Les accents de l'analyse ont été déterminés par leurs relations différentes envers l'art de l'estampe. Les carrières diverses de Viktor Olgyai, de Lajos Rauscher, de József Rippl-Rónai, de János Vaszary, de Ferenc Helbing et de Gyula Tichy représentent en même temps les étapes de la naissance de l'art de l'estampe originale en Hongrie.

En examinant l'ensemble des œuvres hongroises, les points de repères se trouvent dans l'art de l'estampe anglais et allemand contemporain. Les artistes créant l'estampe originale en Hongrie n'étaient pas de peintres, ou de peintres-graveurs premièrement, mais *des artistes graphiques*. Ils n'étaient pas de révolutionnaires des tendances modernes, mais des maîtres bien formés, du goût excellent. Ils sélectionnaient des courants artistiques ceux de l'art graphique et non pas ceux de la peinture. L'influence la plus forte a été celle des aquafortistes anglais (Whistler, Seymour Haden, David Young Cameron, Joseph Pennell, Frank Brangwyn, Alphonse Legros, William Strang etc.), mais ils connaissaient également les peintre-graveurs allemands (Max Klinger, Hans Thoma, Franz von Stuck), ou les grands maîtres français (les peintres de Barbizon, Charles Méryon, Manet, Degas, Corot etc.) À partir des années 1900 à Budapest se donnait un choix toujours croissant des tendances déjà canonisées (l'impressionisme, Gauguin, Cézanne) ainsi que des courants les plus modernes. En 1907 à l'exposition de Gauguin une grande collection de gravure sur bois a été présentée, la même année les œuvres de Beardsley ont été exposées. Les estampes de Picasso, de Kandinsky, de Matisse ont apparues de temps en temps aux expositions ainsi que les œuvres des Nabis et de Toulouse-Lautrec. Les artistes hongrois ont choisi de ce tableau multicolore les

tendances artistiques „équilibrées”.

„L'émancipation” de l'estampe originale s'est complétée aux années 1890 en Europe à la fin d'un long procédé commencé au milieu du 19. siècle. En Hongrie cela se passait en beaucoup moins de temps. L'estampe originale est née à partir des années 1890 grâce aux plusieurs changements d'esprit concernant de différents domaines de l'art. La formation de ce nouveau genre artistique ainsi que son admission dans les beaux-arts se déroulait pendant toute la période traitée. Du simple technique l'estampe est devenue une forme d'expression artistique, elle est entrée au sein des beaux-arts. Toutefois pour son épanouissement elle aurait eu besoin du marché d'art, qui n'est né qu'entre les deux guerres. Les traits démocratiques de ce médium n'ont été non plus exploités que par la génération après-guerre. Les artistes de l'avantgarde ainsi que ceux du mouvement populaire à partir des années vingt y ont vite reconnu la possibilité de propagande et utilisaient l'estampe pour professer leurs idées, en créant des oeuvres claires et bien saisissibles. À côté de l'avantgarde et du bois des années vingt et trente, la génération aquafortistes d'Olgyai entrait en jeu avec un thématique classique, populaire à l'époque de la crise. Cependant les antécédents de l'épanouissement de l'estampe originale entre les deux guerres en Hongrie sont à retrouver dans la période entre 1892–1914, la période de „jaillissement” de l'estampe originale.